MESTER

XXX

2001

MESTER

General Issue

XXX

2001

EDITORIAL BOARD

Wilmer J. Rojas
Editor-in-Chief

Soraya Alamdari
Iliana Alcántar
Damian Bacich
Benito Gómez
Erick Mayer
Antonieta Monaldi
Fernando Oleas
Olivia Treviño
David Wood

ADVISORS

Verónica Cortínez
Randal Johnson
Efraín Kristal
Brian C. Morris

We wish to thank the Department of Spanish and Portuguese, the Graduate Students Association, and Del Amo Foundation for making this issue possible.

Mester is sponsored by the Graduate Students' Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. To be considered for publication, manuscripts should follow the *MLA Style Sheet, 4th Ed.* The original and *three* copies are required for all work. Please do not write the author's name on manuscripts; attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive three complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *Mester*, Department of Spanish & Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, CA 90095-1532. Our e-mail address is mester@ucla.edu. For more information please visit our WWW homepage at: http://www.humnet.ucla.edu/humnet/spanport/Mester/Mester.html

Mester is published annually. It is affiliated with the Department of Spanish & Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$20.00 for institutions/individuals and US$10.00 for students. Add US$5.00 for subscriptions outside of the United States, Canada and Mexico. Please make checks payable to UC Regents.

Mester is indexed in the MLA International Bibliography.
Mester is a member of CELJ, the Conference of Editors of Learned Journals.

Copyright (c) 2001 by the Regents of the University of California.
All rights reserved.

ISSN 0160-2764

MESTER

Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH & PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XXX 2001

CONTENTS

ARTICLES & INTERVIEWS

César Moro's Impossible Futures: "L'art de lire l'avenir"
Kent Dickson 1

Charla con José Saramago
Oscar González 24

Reflexiones sobre el hacer poético: Silencio y muerte en Alejandra Pizarnik
Carolina Depetris 35

Memories of Love: Ana María Moix and Esther Tusquets Remember
Sandra Kingery 52

Recordando a Borges: Entrevista con María Esthér Vásquez
Nataly Tcherepaskenets 63

Isla de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz, Brasil: invención y reinvención del espacio discursivo en el Brasil colonial
Clicie Rosana Nunes Adao 72

Los artificios de la inmortalidad: impresores e impresos novohispanos del siglo XVII
José Pascual Buxó 87

Nostalgias postcoloniales: *La revolución es un sueño eterno*, de Andrés Rivera, y *La campaña*, de Carlos Fuentes
Alvaro Kaempfer 101

La tenue y alerta memoria del viajero: conversaciones con el poeta Omar Lara
Arturo Flores 114

REVIEW

Jesús Torrecilla: *Guía de Los Angeles*
Enrique Rodríguez Cepeda 133

CONTRIBUTORS 140

Prólogo

Si alguna virtud tienen los números de tema abierto es la variedad. Esta entrega de Mester la ofrece en abundancia. De un famoso novelista portugués a dos catalanas, de la poesía sudamericana a la literatura colonial latinoamericana, el lector encontrará en esta edición un rango de asuntos de diverso interés.

La charla de José Saramago (que tuvo lugar en el Departamento de Español y Portugués de UCI) ofrece anécdotas sobre su vida, opiniones sobre política y literatura, información sobre el origen de sus obras, y en general un retrato cándido de este magnífico premio Nóbel portugués. Incluimos asimismo un artículo sobre la obra del poeta peruano César Moro, al final del cual reproducimos uno de sus poemas inéditos, gracias al generoso permiso del Getty Research Institute. Un artículo sobre Ana María Moix y Esther Tusquets da cuenta de dos novelas que se basan en la estrecha relación personal y literaria de las dos escritoras. En una entrevista, María Esther Vásquez recuerda detalles personales y literarios de su larga relación con Jorge Luis Borges. Un estudio sobre los primeros cronistas del Brasil ofrece al lector la rara oportunidad de familiarizarse con la literatura colonial brasileña. Lo siguen un informadísimo ensayo del profesor José Pascual Buxó sobre los impresores e impresos novohispanos en el siglo XVII, un estudio comparativo de *La revolución es un sueño eterno* y de *La campaña*, y una minuciosa entrevista con el poeta Omar Lara, cuyo nombre ha sonado como posible candidato al premio nacional de literatura chilena. Cierra nuestro número una reseña de *Guía de Los Angeles*, una novela sobre esta megalópolis multilingüe escrita en castellano por Jesús Torrecilla, profesor de nuestro Departamento.

Deseamos agradecer el apoyo infalible de nuestro Departamento de Español y Portugués, la Fundación Del Amo y la Asociación de Estudiantes Graduados, así como la generosidad del Departamento de Español y Portugués de UCI, que nos permitió publicar la charla que José Saramago mantuvo con sus estudiantes. A todos los colaboradores que pacientemente revisaron y reescribieron sus artículos: gracias por su empeño. También quiero extender un agradecimiento personal a los miembros de la Junta Editorial, sin cuya participación este número no habría sido posible.

Wilmer Rojas
Editor-in-Chief, *Mester*
University of California, Los Angeles

César Moro's Impossible Futures:

L'art de lire l'avenir

Among the luminaries attending the opening of the Exposición Internacional del Surrealismo at the Galería de Arte Mexicano on a Wednesday evening, January 17, 1940 were two foreigners who had organized the exhibit. In one photo the painter Wolfgang Paalen, "saboreando un exquisito 'wiskey,'" poses with three others including Inés Amor—the gallery owner—and Salvador Novo. In another, César Moro inclines slightly toward the camera and smiles, chatting with Elías Nandino and Juan Soriano in a press of black jackets and evening gowns. Nobody in either picture pays the slightest attention to the artworks visible in the backgrounds. Neither does *Excelsior*, where these two photos appeared side-by-side on the second page of the second section, Saturday the 20th. Its review mentions the exhibit itself only as a pretext to chronicle the "brillante acontecimiento social, al que concurrieron las más destacadas personalidades de nuestros círculos artísticos y literarios".

Paalen and Moro, both political émigrés to Mexico, had organized the show along with André Bretón, working from Europe, whose fascination with the country he called the "tierra surrealista por exelencia" had only increased after his lengthy stay there in 1938[1]. The exhibit was an event of signal importance on more than a social level. And to be fair, not every contemporary account ran on the society pages. But even where the artwork takes center stage, it is treated as something less than a legitimate and complex form of expression, rather as a sort of bag of tricks (Schneider, 178). Sometimes the commentaries sank even lower. One chronicler, Roberto Manzanares, singles out works by both Paalen and Moro for sarcastic scorn, perhaps in payback for having inflicted the exhibit on an unsuspecting public. Of Paalen's *Combate de los Príncipes Saturnianos* (1938), he says:

> Él, y nadie más que él, sabrá por qué. Los príncipes peleen denodadamente; no hay más que verlo... Terminarán haciéndose daño, como si estuviesen en las Líneas Siegfrid y Maginot. ¡Qué imprudentes son estos príncipes saturninos, es decir, saturnianos...[2]

He deals harshly with Moro as well. Among the four items the Peruvian exhibited—with two early paintings and a surrealist *objet*—was the collage "L'art de lire l'avenir" (1935), which Manzanares makes fun of rather broadly:

> César Moro titula este maravilloso cuadro suyo, *El Arte de leer el porvenir*. (Unos cerillos apagados, un poco de plomo, unos manchones de pintura y unas cuantas chinchas clavadas en el lienzo), no sabemos lo que el Señor Moro leerá en este cuadro; pero desde luego un psiquiatra también debe leer algo. ¡Palabra de honor!

Though the work Manzanares describes bears little resemblance to Moro's collage (was he remembering an amalgam of the four pieces Moro exhibited?), the question he poses does carry certain validity. What should one read in this assemblage of odd bits? It's not a work that yields itself up immediately to our understanding. We approach the piece expecting to find a clear and deliberate message, for the title has the ring of allegory and sends us off in search of one. Perhaps the title was ironic or arbitrary[3]—reducible, in that case, to a surrealist strategy for questioning artistic conventions and pretensions? One fact argues strongly against such arbitrariness. Moro gave the same title—'L'art de lire l'avenir'—to at least two other works: a second collage[4]; and a poem appearing in his 1942 collection *Le Chateau de Grisou*, most of which he composed in 1940-41 during and just after the Exposición Internacional del Surrealismo. In its imagery the poem appears unrelated to the collages, yet their mutual title challenges us to seek commonalities or to read them, at the very least, as separate episodes in a continuing meditation on common themes.

In this paper, taking a cue from "lire l'avenir", I view two of these works as rather cynical statements on the condition of the individual—that is, the poet-speaker in the poem and the depicted subject of the collage. Attempts to discern the future through prophecy, or construct it through thought, spring from confusion and result in more confusion. At the same time, inspired by the other title word "l'Art", I see both pieces as statements about artistic practice in two degrees of optimism. The collage, forcefully exemplifying surrealist technique through its construction, tears down bourgeois (that is, nineteenth-century) art but posits a revolutionary art working towards a hopeful future both at the level of the individual and that of the society. The poem, no less dedicated to the efficacy and value of new art (embodied in powerful trance the poet enters through automatic writing), leaves aside questions of social change to focus entirely on the poet-speaker. Art, the catalyst of change, produces no change; the speaker returns to the same initial state of anguish and unease from which he started. In the poem, the speaker continues to express faith in the power of art, but a growing pessimism undercuts this faith when no positive change occurs. I

view both works in the context of surrealist collage practice and I explore what Moro's collages can tell us about his working method or aesthetic as he wrote the poem. Ultimately my readings use terminology from Nelson Goodman's philosophical aesthetics, formulated in *Languages of Art*, *Ways of Worldmaking* and *Reconceptions in Philosophy* (with Catherine Z. Elgin), to elucidate how a single author, through different media or in different "languages" with their distinct patterns of signification, conducts quite different meditations on the same themes.

I. Is this Collage a Poem?

The theory of art Moro formulated sporadically in his essays beginning with "Los anteojos de azufre" (1934) distinguishes "Poesía", a sort of soul or essence animating works in all media and genres, from art's physical side, the manipulation of words or paint, which he used to call its "aspecto 'cocina'". His article on the painter Alice Rahon, Wolfgang Paalen's wife and Moro's close friend, is a case in point: he defines the value of her painting explicitly in terms of what it contains of poetry (*Anteojos*, 71). This conception was not unique to Moro; indeed, it was a view he shared with other surrealists (Adamowicz, 19). The idea of "Poetry" gives us an entry point into the confusing collage Moro titled "L'art de lire l'avenir" (figure 1). One way of starting to answer Manzanares sarcastic question—*¿Qué leerá el Señor Moro en este cuadro?*—is to try to answer another question—where would Moro say it's poetry lies?

Essentially its "poesía" lies in the surrealist effect it produces: an irruption of the marvelous; a *dépaysement* the spectator suffers, through which surreality bursts into her or his conscious mind. For the surrealists, art had to induce this moment of astonishment, shock, surprise or *dépaysement* when the boundary between the conscious and unconscious is attenuated, and surreality produced. They used a variety of procedures to accomplish this: unreal images placed in naturalistic surroundings, wit, black humor, etc. Perhaps most importantly, they juxtaposed signs from divergent realms whose proximity produces a disjuncture impossible to resolve through ordinary logic. As a result, surrealist works often appear fractured, unreadable. A surrealist text, therefore, must be read, in the words of one critic, "non pas malgré leur illisibilité, comme une énigme à décrypter, mais dans cette illisibilité même, comme un process à réactiver"[5]. Surrealist poets often generated unexpected collisions of elements from diverse realms through

the technique of automatic writing, which strove to duplicate hypnotism or dream as nearly as possible. Breton defined the typical fruit of this procedure, the surrealist image, as the combination of two disparate elements coming from realms as separate as possible. Collage produced a similar effect naturally, though; within its frame components from such distinct universes as renaissance art and contemporary advertising could collide. Along with automatism, collage became one of the two primary avenues of surrealist production (Adamowicz). "L'art de lire l'avenir" is designed, on one level, to provoke and frustrate viewers such as Manzanares accustomed to nineteenth-century art—that is, those incapable of reading the piece from within its "illisibilité". Yet for a viewer capable of seeing it, one sensitized to the code, the "poesía" in the piece must lie in the surreality it produces. Yet this answer to the question, however true viewed from an artist's standpoint, is too simplistic to serve our critical ends, and must be qualified in a couple of ways.

First, Moro seems preoccupied with formal concerns in this collage to a greater extant than many surrealist collage-makers—artists who took their cues from Max Ernst. Moro's work is a hybrid mixing surrealist techniques with cubist ones. Surrealist collage practice in the twenties replaced the self-conscious concern with form in cubist collage with sarcastic wit, outrageous re-combinations of imagery that often functioned bluntly as visual metaphors. Moro returns to Cubism by using geometric clippings of wallpaper just as Picasso and Bracque had done when they developed collage in 1912. The surrealists had abandoned playing cards, sand, newsprint, wallpaper, and other materials favored by the cubists for materials richer in semantic value: engravings from old catalogues, photographs, advertisements, and so forth. Moro does not hesitate to use materials whose semantic value is subordinate to their formal value. Moreover, he composes the piece carefully in the cubist style: he has affixed geometric pieces of paper to a white ground to form a roughly cruciform underlying scaffolding. To this he grafts four ready-made black and white reproductions that announce that indeed this is a surrealist work. Yet in quoting the earliest *papiers collés* of Bracque and Picasso, Moro returns to cubism to verify it's essential contribution to twentieth century art and it's foundational position in his own art[6]. At the same time we must admit that the outrageous, macabre, decapitated cut-out seems to make fun of Cubism's self-seriousness. Moro turns his own use of cubist composition into a parody. To underscore the degree to which his composition questions Cubism (in the face of Surrealism, which has superceded it),

Moro rips away a good portion of the cubist part—that is, the wallpaper that forms the central vertical element—leaving behind only those parts in contact with the glue. The artist challenges cubism as part of his general questioning of art, but he does not destroy it or discard it; he affirms the earlier movement's value by exemplifying it's technical aspects and relying on them as to the foundation of his own composition.

The underlying shape, with it's horizontal and vertical elements, is that of a rough cross at the four extremities of which Moro places three cut-outs and, at the top, the title word "l'Art". It is a disjointed cross, not neatly resolved. To unify what looks disjointed Moro uses a careful play of V shapes. The V on the label of the jar echoes the upside-down V the diver is making of her legs and torso; the decapitated body forms a V with his spread legs while the loose head has one arm of an approximate V cut from its face. Together, the three images describe a larger V with the jar at it's elbow.

Given these strong formal elements running counter to much of the work we know as surrealist collage, we might ask if Moro's piece can be termed a surrealist collage—and the answer has to be an unequivocal yes. Collage has often been defined quite generally[7]. Elza Adamowicz has tried to restore it to its proper specificity within a surrealist context by proposing a definition with two general principles. First, a work should foreground the cutting and pasting by which it was produced. In Goodman's terminology, it should exemplify the disjunctions between one image or one word and the next. It must, as Adamowicz says, call attention to "the overt staging of seams, material tears, semantic incoherence, iconographic anomalies or narrative nonsequiturs" (15). Second, the work must suggest the *merveilleux* "through the combination of banal and defunct images, clichés and rewritten texts" (15). Conforming to both Adamowicz' criteria, "l'Art de lire l'avenir" takes part in the tradition of surrealist collage, yet in some sense the homage it pays to Picasso and Bracque proclaims Moro's independence from Surrealism quite early, at a time when his poetry had not yet branched off to the mature and individual style it would take in the Mexico phase. It should be seen as a mark of artistic heterodoxy at a moment when, from within orthodox surrealism, he was in the process of forging a distinctive voice. (Of course, drawing these clear lines is always dangerous; let's not forget that Picasso was revered by Breton's circle and in fact contributed to the Mexico City exhibition.)

A second reason to not simply affirm that the ineffable "poesía"

César Moro sought at the heart of all art lies in this work's surrealist effects is that it can be viewed metaphorically. Goodman's terminology proves helpful here[8]. In "L'art de lire l'avenir", the papers cut in geometric shapes exemplify their forms and colors. One level of reading sees significance in the balance and interplay between these abstract elements. At the same time, they act as samples for the whole sheets from which they have been cut. They refer specifically to their partiality, their status as fragments, they exemplify fragments, never letting us forget they take part in a collage. The wallpaper goes a step further, acting as a literal sample, a swatch, exemplifying the pattern, color and texture of the roll from which it has been cut. To exemplify, it is necessary to refer to a label, and in doing so it refers to "wallpaper" in its original use as a material used in home decorating, and to all the other labels within the scheme "wallpaper" is a part of. It ironically conflates the codes of visual art and home decoration, questioning the purpose and nature of art. In doing so, it follows Bracque and Picasso footstep by footstep. Additionally, on a third level, the wallpaper exemplifies cubist collage technique.

Turning to the cut-outs, they depict what they portray. The Pond's jar depicts a jar of moisturizing cream, the diver a diver, and so forth. In depicting the Pond's jar, the image labels it, and refers implicitly to all the other labels within its scheme and thus to all the items in the jar's realm. The diver follows the same pattern of signification, and the clash between one realm and another, their combination into a single, unexpected image that cannot be resolved following the logic of the everyday world, produces the surrealist *dépaysement* already discussed. This is an effect identified by the surrealists themselves, even by the Dadaists. The jar and its label, obviously clipped from a magazine ad (echoing, in another cubist parody, Juan Gris' inclusion of bottle labels in his collages), additionally exemplifies advertising, which in turn metaphorically exemplifies buying and selling (through the process of transference called metonymy). The jar infects the whole piece with a sarcastic irony towards capitalism and the political, social, and ideological structures that support it. It particularly targets the other typographical element in the work, the carefully drawn, art nouveau lettering of "l'Art" that stands opposite the jar label at the top of the vertical axis. By juxtaposing these two words Moro accuses bourgeois art of complicity with capitalism.

To explain the collage's title we look to the most aggressive clippings, the head and the headless body. Both depict what they are, and the head, containing the eyes, locus of sight, denotes its function as

well—that of reading. The legs and torso, meantime, signify locomotion towards the future through a chain of elementary referential relationships whereby striding through space becomes movement through time. Moro, an activist artist intervening in the life of the subject he depicts, obstructs both functions by the cuts he has made. The eyes stare forward along a line of sight soon blocked by the upright wallpaper, or descending along the path of greenish paper cutouts into a labyrinth. The legs, directionless without eyes, stumble off the page not really following the lines laid down by the geometric framework (their trajectory angles toward the bottom right). By their inconclusive dynamism they express power and strength but no obvious outcome, no sure future.

The title is ironic since neither in reading nor in advancing towards the future does the work offer a clear outcome. Both elements, that of reading and that of the future, become entangled in inconclusiveness. What does the head read? What future does the body advance toward? They annoy and disturb us through their inconclusiveness. Because they do not propose a clear allegory where we expect to find one, they act as an irritant on our given aesthetics (of which allegory is an important feature), corroding them through humor, and laughing as we try to resolve the piece into a narrative. The obvious commentary Moro makes here on the futility of trying to know one's future itself gets tangled in the irony of the title. We cannot place our faith in the artist's honorable intentions in constructing this metaphoric meaning. Perhaps it is a trap for unwary viewers—we dare not commit ourselves. We are forced back to a higher level of signification, that which sees the whole reading we have attempted to make as an element in a meta-commentary represented in the third title word, "L'art". Traditional art, bankrupt by contamination with bourgeois ideologies and capitalism, is worthless in the enterprise of constructing a viable future. The dialectic play we have witnessed between the cut-outs of the head and the body across the rough horizontal axis of the piece is mirrored in the interaction of its two important typographical elements, "L'art" and "Pond's", at either end of the vertical axis.

To sum up, Moro presents two conflicting groups of ideas corresponding roughly to the horizontal and vertical formal axis of the composition. When we read it horizontally, we see a dismembered subject whose clairvoyance is blocked by the absurd cuts the artist has made projecting forward from the eyes. This is a subject in confusion, with no clear resolution to his conflicts available along any of the pictorial lines of the picture. Not only can he not see, but his advancing be-

comes a quixotic venture in which his trunk and legs forcefully stride toward the nothingness outside the pictorial frame without a brain or eyes for guidance. The artist makes a joke of agency, his subject's ability to act either through the eyes or the legs. He pokes fun at the thought that an effort of will might be able to cut through the modern existential predicament, with all its equivocations, it's natural confusion. His is an essentially pessimistic view of the individual. Meantime, following the vertical axis renders a distinctly less personal and more social reading. The future here is constructed as a collective endeavor, and art (the title word the artist has penciled in as a rubric, a commentary on the whole composition) as a tool for building it. Old art, the art of the 19th century, acting in the service of capitalism, has in part brought the world to a political impasse (Europe in 1935). Cubism and especially Surrealism, the new art, attack this old partnership with a corrosive dynamism that comes to the fore through the exemplification already discussed. The piece at once casts the harsh light of interrogation on complacent or bourgeois work, and proposes an alternative by its own practice. In this quite hopeful vision, the artist places his faith in a collective future through action[9].

II. Is this Poem a Collage?

Moro's poetry often presents a challenge of legibility. Hermetic, difficult, surreal—these adjectives all point to how it resists interpretation. Often it is easier to pass off the poems as abstract than to attempt an internally coherent reading. Within our context, it might be easiest to call them collages, where the phrases are pasted onto the page in sequential order but maintain their autonomy, resist ordering into narratives or even coherent imagery, snatches of story-lines, etc.—in short, resist any ordering hierarchy the reader seeks to impose. As with collage, what the apparently fragmentary phrases and images express most aggressively is the disjuncture between them. Literary collage such as this, our reasoning would continue, suffers from an additional difficulty, that of memory. Visual collage has the advantage of being apprehensible in a glance whereas poems produced by a collage method must still be read over a period of seconds or minutes, just as any other poem. The difficulty of remembering what has come before without a recognizable form of discourse, such as a narrative, reduces the poem to a nonsensical stream of phrases. Yet Moro's best poetry, as this piece witnesses, can never be reduced to abstraction. "L'art de lire l'avenir" is not a literary collage, and it is susceptible to a metaphorical reading.

It differs substantially from two literary collages Moro did produce, his "Hommage à Augusta de Prusse", and his "Poema recortado".

"Hommage à Augusta de Prusse" (figure 2) is a collage poem in French held by the Getty Research Institute among its César Moro papers. It is to be published for the first time in the forthcoming Colección Archivos edition of Moro's complete poetry. It consists of phrases in a variety of type sizes and styles clipped from newspapers and print advertisements and pasted onto a cardboard backing in short lines. André Coyné incorporated another literary collage, "Poema recortado" (in Spanish, first published in *Ecos y noticias* in Puira on August 7, 1937), in his *Tortuga ecuestre* (52). The original of "Poema recortado" is not among Moro's papers at the Getty, but the title clearly tells us that it is a collage, and the poem preserves some variation in typography in its printed version. Both poems stand out from Moro's other collages (those published under the title "Rafael", for instance, or his pictorial collages) in that they contain no drawings, photographs, engravings, or other visual material.

They are, then, literary collages. Making them would have required no great leap for Moro, since in doing so he followed the precept and the practice of Breton. During the early twenties the surrealists played a sort of collage game, sometimes later publishing the results with their status as collage concealed, as it were, by uniform typesetting. Breton codified this game into surrealist dogma with his *Manifeste* of 1924, supplying both a definition and an example of surrealist literary collage. His recipe reads thus:

> Il est même permis d'intituler POEME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux. (67)

The motley column of phrases in varying typefaces that Breton calls "POEME" is pivotal within the document. The Futurists and the Dadaists, of course, had previously advocated a similar technique, but Breton rejects the radical atomization of their methods, which relied on recombining random words, in favor of clipping pre-formed phrases, often with an air of cliché about them that produced an effect of the *merveilleux*. The phrases follow the rhythms of logical discourse in that they often cluster naturally into units of three or four lines with some internal coherence, perhaps a partial narrative (Adamowicz):

> Sachez que
> Les rayons ultra-violets
> ont terminé leur tâche

Courte et bonne. (Breton, 69)

Yet between the groupings the thread is lost and we start anew, so that a longer discourse never emerges and we must continue to read the collage in spite of, or within, its fragmentation (emphasized by the difference in typefaces).

In "Hommàge à Augusta de Prusse" Moro practices the same rhythmic recombination as Breton, breaking his poem into five discrete phrase groupings that preserve a measure of standard syntax even when they are less than coherent. The poem reads, in its intonation and the logic it feigns, as a poem written in the natural manner. Of course, search as we might, we cannot find the thread that carries us from one grouping to the next in at least a couple of the transitions. "Poema recortado" is still more fragmentary. It's first eleven lines seem to form three distinct groupings, but thereafter the poem breaks down into a series of noun phrases with anaphoric repetition: "una mano en la sombra / una fotografía búlgara / un cubo de agua", and so forth.

Returning to "L'art de lire l'avenir", we note that its stanzas also break apart into groups of phrases that to some extent maintain an internal consistency, but as in "Hommàge à Augusta de Prusse" the gaps between these syntactical groupings at first appear unbridgeable. In a certain sense the poem mimics coherent syntax (in this case, that of proclamatory verse) as does the collage-poem, yet it splinters apart during the transitions between the verses, as do both collage-poems. It coincides with them in other details as well—in the way it avoids the use of "je" for instance. Breton personalized his "POEME" by including the first person pronoun. Moro, in contrast, constructs an impersonal artifact in "Hommàge à Augusta de Prusse"; like Breton, he uses "yo" once in "Poema recortado". Through much of his poetry Moro avoids the first person by using infinitives (as advocated by Marinetti in his Futurist manifesto)—witness the "vivre" of "Hommàge à Augusta de Prusse"—or simply by writing a catalogue of nouns or noun phrases such as we've seen (also a procedure favored by the futurist). "L'art de lire l'avenir" postpones the use of "je" until the last stanza; moreover, it starts with a noun phrase.

I do not want to suggest by this argument that Moro's two collage poems have any direct relationship to "L'art de lire l'avinir", nor that the latter poem may in any sense be considered a collage. It displays no evidence of having been pasted together from recycled advertising phrases or newspaper headlines with their formulaic tone. It's lines are longer than those of the collage-poems. Moreover, I am convinced that the poet used a modified form of automatism to write

this poem. Although he never talked freely about his compositional methods, Moro does allude to his own poetic procedure, the cornerstone of which is automatic writing. This occurs in the context of a literary spat. In 1946 Moro defended his friend Xavier Villaurrutia, who had published "Nocturno Rosa" eight years earlier, from what he regarded as nearly plagiaristic imitation by Rafael del Río, who came out with a series of sonnets entitled *Sitio en la rosa* in 1945. Moro makes his views on automatic writing known during a detailed discussion of del Río's poem:

> ... el segundo verso, banalmente visual, no es otra cosa que asunto de decir algo, de presentar imágenes sin imagen, sin contenido efectivo de valor general, sin la calidad documental de lo automático y que, sin embargo, tengan un aire de improvisación y de arrojo. Pero tanto el improvisar como el medir y penar sobre los versos nos pueden dejar muy lejos de la poesía. No somos partidarios de la medida externa; sí, del ritmo interno, del bucear hipnagógico o sonambúlico; del trabajo *a posteriori* luego del estallido ciego de la mina. Que lo dicho sea considerado como la expresión de un sentimiento estrictamente personal sin concesiones a la polémica. (*Anteojos*, 51).

After the "mina" explodes onto the page in a burst of automatic writing, the poet returns to the material in an "*a posteriori*" process of elimination, clarification, and polishing. From this text it seems clear Moro composed his poems in Mexico, including "L'art de lire l'avenir" and the other poems of *Le chateau de grisou*, *Lettre d'amour*, and *Pierre de soleils*, employing a modified form of automatism, a method that bore no resemblance to the methodical selection, cutting, composition, and pasting of collage practice.

What I do think likely, however, is that collage helped Moro develop the mature style of his Mexican period, that a sustained consciousness of collage both literary and pictorial, first in Paris, later in Lima, figured in the boundaries and definitions of what he could accept from this initial "estallido ciego" of automatic writing. "L'art de lire l'avenir" typifies many of the shorter pieces from these years, works which leave behind the extravagant *versículos* of *La tortuga ecuestre* in favor of controlled lines of lush imagery and a hallucinatory intensity, often arranged into real or mock syntactical groupings like those both Moro and Breton employed in their collage-poems. Of course many of the surrealists preserved syntax as an organizing principle, a standard of normalcy or a familiar linguistic background by contrast to which

their imagery could astonish and surprise most effectively. Moro's poetry often appears more fragmentary than that of an Eluard, however, and it seems plausible that collage practice was one among several forces that went into forging a voice that would eventually both differentiate Moro from Breton's circle and remain true to Surrealism.

III. Analysis of "L'art de lire l'avenir"

Five lines, four lines, five lines: the poem's careful stanzaic structure (nodding towards the sonnet in its fourteen lines, but differing in other respects) highlights the clockwork mechanism Moro has employed. He suppresses conjunctions and explanations for maximum compression and maximum intensity. The metaphorical analysis I propose remains hidden by a thicket of imagery on the first reading. Our confusion stems partly from the way the poet postpones naming the speaker, the "je", until the last stanza. The first and second stanzas, in consequence, at least on first pass, seem abstract. Only gradually does the structure emerge: the first and last stanzas, mirroring one another with five lines apiece, stand as the before and after of a psychic event. The middle stanza—the mirror itself—is a description of this event, at once a thunderstorm, a prophetic revelation (without interpretation, in other words, useless in divining the future or resolving the confusion that plagues the individual), and an explosion of poetry lived from the inside by the speaking subject and, through him, by the reader. The central stanza will ultimately provide the key to seeing this poem as both a description of the cyclical return to confusion and anguish the individual suffers, and as a meditation on the power of art and the hope it may or may not offer.

The first stanza begins with a series of noun-adjective combinations that denote impossibilities: how can laughter be murky? How can tears be full of holes? These combinations crystallize into surrealist images. I would suggest, continuing with Goodman's terminology, that in addition to denoting, they also exemplify. What they exemplify most prominently is not their shape or color, their materiality as words either visually or auditorily, as would be the case, for instance, with Moro's series of variations on the great poet's name in his poem "Baudelaire":

> Beau de l'air de la nuit
> Beau de la glace de la lune
> Beau de l'eau de l'air
> Eté et hiver beau

Bel oiseau de l'aire (*Obra poética I*, 144)

Rather, what these noun-adjective pairs exemplify is the surrealist image itself. In a sense they proclaim allegiance and stand up for a cause. The first sentence—the first three lines—has no verb, which naturally isolates these images and makes them carry the full weight of signification. There is no attempt to soften the Surrealism or incorporate it within a framework that would be more welcoming to the reader. It is fair to say that one of the most important levels of meaning in this poem is the literary-political level. In bluntly exemplifying Surrealism's technical features, the poem enters the literary skirmishes of the mid-century, in which the movement continued to fight to open a revolutionary aesthetic space where its works, unencumbered by prejudice, could go about fulfilling Breton's mandate to erase the border between the conscious and unconscious mind.

Most importantly, these images directly express certain emotions or emotional colorations, which the reader later learns belong to the speaker. Even if what it denotes cannot exist (for the simple reason that its terms belong to different schemes), nevertheless "trouble rire" metaphorically exemplifies (that is, it expresses) a state of agitation in which hilarity mingles with confusion, or even sorrow or foreboding. "[L]ourdeur imitée" denotes unwieldiness, heaviness or awkwardness somehow tainted with falsehood, tinged with guilt, and it expresses foreboding or sinister unease. The future impinges upon this conflictive emotional state of the poem's speaker with the next two lines—multiple paths stream with perceptive tears. These paths, reaching toward multiple futures, provoke sorrow—expressed by the "larmes"—in a crisis of indecision where the tears' perception (the capacity of the eyes to discern the future) is undermined by holes or gaps—"trouées". In short, the speaker suffers an agitated moment of indecision where the future is unknowable.

The next two lines, finishing out the stanza, offer a false resolution to his emotional crisis, a crisis so horrible it results in a "meurtre"—the murder of the father, one supposes. Has the speaker chosen, finally, from among the possible futures? A vision comes—"apparitions limpides"—as equivocal and unsatisfactory as the "larmes trouées clairvoyants". The "parricide" describes the alleviation that follows his crime as a moment of peace, yet here guilt blooms into the decisive stain ruining his emotional quiet. What he evokes in his vision seems fit for a madman—the elysian fields, perhaps, the garden of an asylum where the "trouble rire" rings out: "paisible prairie stagnante". Patricide, the most heinous crime, the crime of Oedipus, contaminates the

peaceful images of "apparitions limpides" and "paisible prarie stagnante" with a guilt that prevents us reading them as a resolution to the moment of crisis the speaker has suffered. Instead, we must take it as yet another in the series of rapid emotional flights that has also included laughter, tears and "lourdeur".

Patricide has special resonance for Moro for two reasons. First, his father died when he was young. Marco Martos has postulated that this may have motivated his name change, that is, "la necesidad de bautizarse a si mismo, de ser su propio padre, como se dice en el lenguaje de la psicología" (390). Secondly, Moro jumped at the chance, when Maurice Henry offered it to him in October of 1933, to contribute a poem to the collective tribute/protest that Breton and company produced in support of Violette Nozières, a young Belgian who had poisoned her father and mother, claiming sexual abuse in her defense. Her father died and she was arraigned on murder charges. Following Picasso, who protested with a painting, the surrealists saw her action as a mute revolt against the bankrupt bourgeois family and rallied to her defense with what José Pierre calls a tract "de caractére lyrique" (483). In the context of the present poem, then, it might be too simplistic to see patricide as a wellspring of guilt without taking into account the overtones of heroism it also carries. In any case, the first stanza of "L'art de lire l'avenir" sketches an agitated and conflictive speaker—now quiet, now laughing, now crying—confused and able neither to discern the futures lying down the paths nor to trust those presented by the apparitions.

The speaker hardly seems in a state of receptivity propitious to visits from the muse, yet the second stanza, shifting focus from the individual to the atmospheric, shows us an entirely external event that can be read as a thunderstorm, a prophecy, or an explosion of poetry. Each of these readings, of course, would be metaphorical[10]. In fact, I have been conducting a metaphorical reading, assuming that "paths" can be safely taken for "futures". "Path" has been applied to "future" so often that it has almost lost its figurative ring, it's status as metaphor, to become a fact. The metaphors in the second stanza, by contrast, are new and indeterminate; they cannot be assigned a simple metaphorical denotation. Moro has activated all the expressive capacity of metaphor by applying each label to several literal and figurative objects. The complex picture the second stanza presents, which in my reading sorts itself out finally into a storm, oracular prophecy, or poetic trance, emerges from the multiplying interplay of metaphorical significations.

Whichever metaphorical reading we accept for the second stanza (or whichever combination of them), it clearly represents the culmination or outcome of the ups and downs the speaker goes through in the first. It is an event so powerful that it wipes clean all traces of the brooding self-pity that has dominated his consciousness to this point, enacting instead a drama of wheels, ploughs and fire against the sky that claims all the poet-speaker's attention for the moment. It occurs suddenly, like a storm with its thunder ("tambour"), lightening ("flambante") and wind. A "tambour de fluide" rolls across the sky; a flaming plough sheds bits of itself—wheels and claws (the ploughshares). Bringing with it the other labels in its original scheme, the plough, a farm implement, ploughs the field of the heavens. One line later, it becomes a bird—perhaps one of the *oiseux de proie*, figures of the beloved, that haunt other Moro poems—furrowing the sky with its outstretched claws (which fall from it like petals when it becomes a flower). Ezekiel could not imagine signs more pregnant with prophecy, yet the poet proposes no interpretation, neither here nor in the following verse. It has been a sterile prophecy, furnishing no solution to the riddle of the future, important solely as an event occurring within the consciousness of the poet-speaker.

The psychic event is also a poetic event. The flaming sign the plough describes in the heavens disintegrates into other object-signifiers—"secrets et chaises pour fantômes"—which offer some evidence for my metapoetic reading. They are the enigmatic results: the images or poems left behind. At its onset, the vision overwhelms the poet-speaker to such a degree that his self—that is, the disquiet and confusion of his mental state in the first stanza—temporarily disappears. I suggest that Moro creates an analogy with poetic trance, the *estallido ciego* of automatic writing, an experience so absorbing the self is forgotten. The symbols left behind after such an experience, as enigmatic as "secrets" or "chaises pour fantômes", are the surrealist images congealed in the words of the poem.

Yet as the speaker makes clear in the third stanza neither poetry nor prophecy brings about any resolution to his quandary. He has not predicted the future despite his visions, nor has he pacified the demons that brought him to the brink of the poetic experience. Instead, he ends up exhausted and unable to rest, for if he tries "une tonne d'etoiles éclat"; perhaps dream re-opens the avenue to his subconscious that produced the crisis in stanza one. As the speaker watches, time wears itself away. Was his crisis an existential one? Was he seeking a solution to death in the prophecy and in the futures he contemplated?

No clear future presented itself; no solution arrived. Neither has he resolved his emotional crisis, for in the last two lines we see that the event or experience of the second stanza, whether mystical or poetic, has not led to forgetting. Forgetting, rising like a tide, has not managed to submerge the crag (one could imagine a scene from the Peruvian coast) with its entombed memories like boisterous sea-birds, presumably the parties responsible for the drama that has played out before our eyes. Though the speaker's situation has not been fundamentally transformed by the poetic experience or the prophecy, however, we do note a marked falling off in intensity in the third stanza, as if the experience has exhausted him. The compression and intensity that so strikes us in the first two stanzas suddenly eases, replaced with the sort of colloquial utterances that conceal nothing and that we have no trouble understanding at once: "Je voudrais m'asseoir". The poetic experience has drained him so that though no resolution presents itself (and indeed we intimate the periodic repetition of this whole process on other days), for the time being at least the intense fury that has gripped the speaker passes.

Arriving in Mexico just as Breton did in the Spring of 1938, Moro helped foment the avid interest in and controversy over Surrealism that boiled among Mexican intellectuals that year and culminated with the Exposición Internacional del Surrealismo a year and a half later. It was a period that corresponded exactly with Moro's moment of greatest passion and optimism, that is, the beginnings of his love affair with Antonio, a married sergeant in the Mexican army. From the confluence of these two forces Moro created the explosive *La tortuga ecuestre* in 1938 and 1939. By 1940, as he wrote the poems that would become *Le château de grisou* (1943), it was already becoming obvious that the love affair was not to prosper. This may account for the relatively more somber vision he presents in his poem as compared with the collage created several years earlier. The collage, at one level, ironically poses and discards the possibility of knowing the future for the individual. At another, it undermines traditional art's validity (through the juxtaposition of the Ponds jar and the Art Nouveau "L'Art") in helping sort out either our individual or our collective future. At the same time, despite the acid humor that animates the piece, it affirms by example the role progressive art (Cubism yes, but Surrealism most of all) can play in forging a meaningful future. The poem does not abandon this hope, exactly, but neither does it hold out particular optimism about art's activist role. It shows us an example of the surrealist poetic process that returns the poet-speaker to his initial state of anguished con-

fusion. He no longer seems concerned with postulating a collective future to be constructed through art; he focuses instead on how the artistic process functions within himself. The poetic trance consumes him totally as it occurs, and the power of this experience somehow upholds the validity of art (and as we've seen, the piece aggressively employs surrealist technique, a strategic decision expressing faith in the movement). Yet in the end it returns him to his past (the *oiseaux hilares* of memory) instead of remitting him to one of many impossible futures.

—Kent Dickson
University of California, Los Angeles

Illustrations

Figure 1. "L'Art de lire l'avenir".

NOTE: The collage "hommage à Augusta de Prusse" is held by the Getty Research Institute in its collection of César Moro documents. Until now it has remained unpublished, and it appears here with the kind permission of the Getty Research institute. Moro originally published his poem "L'art de lire l'avenir" in *Le château de grisou* (1943).

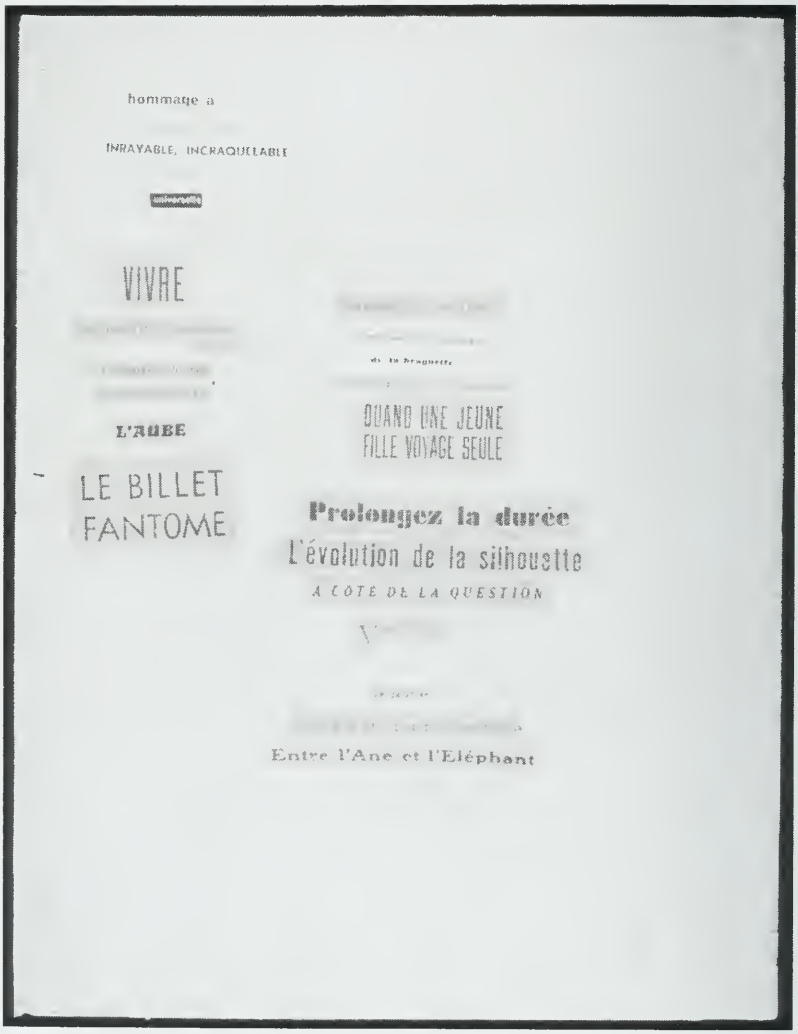

Figure 2. "Hommage à Augusta de Prusse".

Transcription of collage

hommage à
Augusta de Prusse
INRAYABLE, INCRAQUELABLE
reine
universelle

VIVRE
UNE TRADITION SPONTANEE
plus tard
LA PRIMIERE VICTIME
Les plus jolies pierres
L'AUBE
LE BILLET
FANTOME

CEREMONIE DU PRINTEMPS
SINGULARITÉ
de la braguette
et autres bibelots aussi peu rassurants
QUAND UNE JEUNE
FILLE VOYAGE SEULE
Prolonguez la durée
L'évolution de la silhouette
A CÔTE DE LA QUESTION
VOULEZ-VOUS
Le paradoxe
n'est pas une pendule électrique
Entre l'Ane et l'Eléphant

l'Art de lire l'avenir

Trouble rire ou lourdeur imitée
Bordée par des chemins ruisselants
De larmes trouées clairvoyants
Quel meurtre suivi d'apparitions limpides
Où le parricide évoque une paisible prairie stagnante

L'amère bise roule un tambour de fluide
Une charrue flambante sur le ciel
Perd roues et griffes comme des pétales
Formant des secrets et chaises pour fantômes

Si je veux dormir une tonne d'étoiles éclate
Je voudrais m'asseoir
Le temps dentelé s'efface
L'oubli n'a pas pu escalader
Le rocher funeste tombeau des oiseaux hilares

El arte de leer el porvenir

Turbado reír o imitada pesadez
Bordada por chorreantes caminos
De horadadas lágrimas clarividentes
Qué homicidio seguido de límpidas apariciones
Donde el parricida evoca una apacible pradera inactiva

El cierzo amargo hace rodar un tambor de fluido
Un arado llameante en el cielo
Pierde ruedas y garras como pétalos
Formando secretos y sillas para fantasmas

Si quiero dormir estalla una tonelada de estrellas
Quisiera sentarme
El tiempo dentado se desvanece
El olvido no ha podido escalar
El peñón funesto tumba de las alegres aves

Translation by Armando Rojas

Notes

[1] Interview with Rafael Heliodoro Valle, *Universidad de México*, June 1938, pp. 5-8, cited in Schneider, 136-7.

[2] *Estampa*, January 23, 1940, 19-21. Both Manzanares quotations are taken from Schneider, 179.

[3] Westphalen supposes that Moro created titles for his pieces in

the 1935 exhibit in Lima on the spot as he mounted the show. He mentions in particular a work displayed at the time as "Las manchas oceladas del tigre son producto de la lluvia de tomates sobre la tigresa encinta" that has a different title noted on the reverse—"mangeuse d'oiseaux" (70).

[4] Rodrigo Quijano, curator of the exhibit "Con los anteojos de azufre. César Moro artista plástico" (September-October 2000, Centro Cultural de España, Lima) reports the phrase as the secondary title of a collage also made in 1935: "Adorée au grand air (l'art de lire l'avenir)" (Moro, *Con los anteojos*, 55). I will leave it's analysis for another occasion.

[5] Quoted in Adamowicz, 21-2.

[6] Critics have tended to overlook the pivotal role Picasso's art played in helping Moro arrive at his own voice and his own expression. Moro was a great fan, and his artistic work often betrays the importance Picasso held for him. Some drawings from the early twenties reflect "Les demoiselles d'Avignon"; those of the late twenties, Picasso's neo-classical mode; most importantly, Moro was making synthetic-cubist works into the late twenties and beyond. After arriving in Paris in 1925 he frequented exhibits of Picasso's works, as shown by his collection of exhibit catalogues (César Moro papers, Getty Research Institute, Los Angeles).

[7] Lawrence Rainy stresses common themes in some of the recent attempts to define collage: logical relations among its elements are replaced by relations of equivalence, similarity, juxtaposition, and difference; semantic and pictorial hierarchies are leveled when images collide in a common frame without a central ordering system; accepted artistic and social codes can be subjected to a radical questioning through the mechanism of this leveling (Rainey, 124). Even grander claims have been made in the name of the collage principle, which some have seen as the most important structural model underlying not only 20th century art, but indeed scientific, social and philosophical thought as well (Adamowicz, 13).

[8] Goodman imagines that the world is sorted into infinite *realms* each of which is a set of objects or events that can be named by words, paint, tone, rhythm, gesture, and so forth. In naming each object, the codes of the various arts apply a *label* to it. The labels of all the objects within a given realm make up a *scheme*. All symbolization in art is either *denotation* (in pictures he calls this *depiction* and in literary works *description*), in which a label refers to an object directly; or, running in the opposite direction, it is *exemplification*, where a sample—that is, an

object within a work of art, a triangle for instance— takes itself as an example of a label. Exemplification can be literal, where a pattern of paint that possesses the shape of a triangle also refers to the idea "triangle", thus in essence asserting its geometry as the pertinent thing about it; or it can be metaphorical. In metaphorical exemplification, a symbol possesses some quality by metaphor while also referring to it, for instance it possesses sadness while referring to "sad", thus asserting sadness as the pertinent thing about itself. Goodman names metaphorical exemplification *expression*. The most important of these terms are the names for the three primary processes by which art can symbolize: denotation (depiction or description); exemplification (which can be used to talk about the ways abstract art generates meaning); and expression, which allows us to discuss metaphorical qualities.

[9] Some critics may protest that I have missed a grand opportunity to confront the psycho-sexual questions, or the questions of gender, posed by the nearly naked torso, the head and the diver—in other words, to follow up the psychoanalytic reading Roberto Manzanares unwittingly suggested. But severed body parts were a topos in surrealist collage beginning with Ernst's work of the early twenties; they were among its standard syntactical features. Undoubtedly they reflect a very conscious preoccupation with Freud's theories, taking part in a psychoanalytic discourse that was common to much of the thought and art of the period. Precisely because of this, they may be viewed as one among many ready-mades the artists used in constructing their pieces—parodied discourses, bits of reality like everything else in the compositions (Adamowicz, 22). They do not require (though of course they remain open to) a psychoanalytic reading. In my discussion of the collage, I have preferred to focus on how it generates symbolic meaning.

[10] Metaphor, by far the most common signifying process in poetry, is a variant of denotation wherein a label is misapplied to an object it does not ordinarily denote, a process Goodman terms *metaphorical denotation*. Metaphorical denotation, like actual denotation, applies a label to an object, only with metaphor the label is applied in a new way through one of various processes of transference, many of which have names given them by traditional rhetoric: irony, for instance, reverses a scheme (that is, a set of labels applied to a set of objects) so that one may call a dull party "great fun" and an entertaining one a "real bore". Irony, though, is in a sense an anomaly, since it merely rearranges the way labels are applied within a given realm; more typically metaphor involves change of realm: "A label along with others

constituting a schema is in effect detached from the home realm of that schema and applied for the sorting and organizing of an alien realm" (Goodman, 72). One further requirement of metaphor is that it must go against standard usage, defying "an explicit or tacit prior denial of that label to that object" (Goodman, 68-9). That said, though, it's not the same as falsehood, for one depends on misassignment of a label, the other on reassignment. I suggest that a surrealist image, with its radical detachment and recombination of parts, dwells at the borderline of metaphor and falsehood, which is why it seemed so revolutionary.

Works Cited

"Exposición Surrealista." *Excelsior* January 20, 1940: 2, 2nd section.

Adamowicz, Elza. *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

Breton, Andre. *Les manifestes du surréalisme : suivis de prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*. Paris: Sagittaire, 1947.

Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Hacket, 1976.

Martos, Marco. "La poesía de César Moro." *Encuentro internacional de peruanistas: Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*. Vol. 2. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996. 389-393.

Moro, César. *Con los anteojos de azufre. César Moro artista plástico*. Lima: Centro Cultural de España, 2000.

Moro, César. *La tortuga ecuestre*. Ed. André Coyné. Lima: Ediciones Tigrondine, 1957.

Moro, César. *Los anteojos de azufre*. Ed. André Coyné. Lima: Ediciones Tigrondine, 1958.

Moro, César. *Obra Poética 1*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1980.

Pierre, José. *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*. Vol. 1. 2 vols. Paris: Le terrain vague, 1980.

Rainey, Lawrence. "Taking Dictation: Collage Poetics, Pathology, and Politics." *Modernism/Modernity* 5.2 (1998): 123-153.

Schneider, Luis Mario. *México y el surrealismo (1925-1950)*. Mexico City: Artes y Libros, 1978.

Westphalen, Emilio Adolfo. "La primera exposición surrealista en América Latina." *Debate* July 1985: 68-72.

Charla con José Saramago

> "In one sense it could even be said that, letter-by-letter, word-by-word, page-by-page, book after book, I have been successively implanting in the man I was the characters I created. I believe that without them I wouldn't be the person I am today; without them maybe my life wouldn't have succeeded in becoming more than an inexact sketch, a promise that like so many others remained only a promise, the existence of someone who maybe might have been but in the end could not manage to be."
>
> José Saramago, Nobel Acceptance Speech, 1998

El pasado 12 de abril, José Saramago se presentó en el Auditorio de Humanidades de la Universidad de California en Irvine para presentar su ponencia "The Illusion of Democracy", bajo el auspicio de la Escuela de Humanidades y del Departamento de Español y Portugués de UCI. Una noche antes, a iniciativa del "chair" Jacobo Sefamí y de la profesora Ana Paula Ferreira, el Departamento organizó una charla informal con el escritor en el Alumni House de UCI. Estudiantes, profesores y allegados tuvieron la oportunidad de dialogar por más de dos horas sobre distintos aspectos de su obra y de su carrera.

En las páginas que siguen incluimos el resultado de ese encuentro, donde el escritor ibérico habla de algunas anéctodas de su vida, de sus primeras novelas (entre ellas una inédita), de su compromiso con el socialismo, y de las adaptaciones de sus textos al cine (*A Jangada de Pedra* y *Ensaio sobre a Cegueira*). También expresó su opinión sobre la controversial teoría de "la muerte del autor" y sobre la situación política en Chiapas.

Saramago, que cumplirá 77 años en noviembre, es el único escritor de lengua portuguesa que ha recibido un Premio Nóbel de literatura. Algunas de sus novelas, como *Levantado do chao*, han sido traducidas a más de quince idiomas. En la actualidad reside en las Islas Canarias.

NOTA: Debido a problemas con la grabación, no fue posible transcribir con exactitud las preguntas de los asistentes. En lugar de crear versiones aproximadas, decidimos presentar la charla con subtítulos intercalados, dándole por completo la voz a Saramago a lo

largo de la charla.

Leer para escribir

Yo nací en el seno de una familia muy pobre y sin educación. Mi madre y mis abuelos fueron analfabetos toda su vida. Mi padre apenas sabía leer. En mi casa no teníamos libros. Mis primeros libros los compré cuando tenía 18 años, gracias a un amigo que me prestó el dinero. Estudié primaria y pasé a la secundaria (antes se le llamaba liceo) sin comprar libros y sin problemas. Tuve que hacer un curso técnico de mecánica antes de entrar a la universidad. Me preparé por cinco meses, y luego trabajé en un taller de mecánica por dos años. Al cabo de esos dos años, empecé a trabajar en otras cosas distintas (como dibujante, por ejemplo), y bueno, entonces siguió la vida.

Yo leía muchísimo, sobre todo en las bibliotecas públicas. Muchas veces no entendía lo que estaba leyendo. Una de mis primeras lecturas de ese tiempo, tendría 16 ó 17 años, fue el *Paraíso perdido*, de Milton, con ilustraciones espectaculares: los diablos, satanás, los ángeles rebeldes... Yo creo que, sin que me diera cuenta, hay mucho de ese texto en *El evangelio según Jesucristo*.

Todas mis lecturas de esa edad tuvieron mucho efecto en mi primera novela, *Terra do pecado*, que publiqué en 1947. Ese año resolví los tres problemas: uno, que ya había hecho antes, era plantar un árbol; otro, publicar la novela; y por último, nació mi hija. Por lo tanto me quedé desobligado, cuando todavía era muy joven, de esa frase que no todos pueden cumplir.

En el fondo, *Terra do pecado* no es una buena novela, tanto que ni siquiera me puedo acordar del argumento. No he vuelto a leerla. Cuando se cumplieron 50 años en el 97, en una conspiración entre el editor y mi mujer, se reeditó. No la leí, no la revisé, ni me preocupé mucho. *Terra do pecado* no tiene nada que ver con la persona que soy hoy. Tengo un problema con esa novela: debería haberse llamado *La viuda*. Claro, ustedes podrían preguntarme qué sabía yo a esa edad de una viuda. Tampoco podía decir que supiera mucho de pecados. No sabía nada. La suerte fue que me encontré con un editor a quien le interesó la novela, así no tuve que pagar. Me dijo: "Yo le voy a publicar esto, usted es muy joven y vamos a ver qué pasa. Pero antes vamos a cambiarle el título por otro más comercial. Voy a pensar en otro". Entonces le dije que yo ya tenía un título. A mí no me importó porque yo quería publicar. Y así la novela pasó a llamarse *Terra do pecado*.

Su reedición tuvo el éxito que no alcanzó antes. Sospecho que los

lectores no se dan cuenta, o les da igual, o no entienden la diferencia que existe entre aquella novela y lo que estoy haciendo ahora. Parece que lo que cuenta para ellos es el nombre del autor. Inclusive he tenido que admitir varias veces, para algunos lectores, que ésa es mi mejor novela.

Aprendí allí [con esa novela] una lección: si uno no lee, no escribe. Puedes dar todas las vueltas que quieras, pero para escribir hay que leer. No todos los que han leído pueden llegar a ser escritores. Pero escritor que no haya leído todo lo que podía llegar a leer no creo que exista.

Una novela inédita y un largo silencio

Escribí otra novela que se quedó inédita y se quedará inédita. Algunos me han alentado a que la publique, pero no quiero vover a esas cosas que escribí de chico. Un amigo mío en el 49 ó 50 la llevó a una editorial para ofrecerla a la publicación. Fue una idea un poco ingenua, porque los milagros no se repiten, y el milagro de la primera novela no se repitió. La obra desapareció. Hace unos años —yo ya era relativamente conocido— en el 88 ó 89, recibí una carta de la editorial que [decía que] habían encontrado la novela cuando estaban reorganizando los archivos, y se ofrecieron gustosamente a publicarla. Claro, les dije que no. Recogí la novela, me la llevé a casa, y mientras yo viva no se publicará. Pueden estar seguros de que no la destruiré. No puedo destruir lo que es parte de mi vida; el tiempo ya se encargará de eso. El tiempo lo destruye todo y cuando lo hace es para siempre.

Los 20 años siguientes después de la publicación de la primera novela me mantuve en silencio. Cuando digo en silencio no significa sólo en cuanto a publicar sino a escribir. En el año 66 publiqué un libro, y después unos cuantos más hasta el 75. Hoy, si me pregunto por qué dejé de escribir, creo que puedo llegar a una conclusión: me di cuenta de que no tenía nada que valiera la pena decir; así que era mejor callar. "No tengo nada que decir; por lo tanto me callo". De joven no lo hubiese dicho, pero cuarenta años después lo puedo decir.

En el 75, viví la revolución de abril, como muchísimos otros, más en la calle que en el despacho. Era editor de un periódico, quizás el más importante de entonces, llamado *Diario Noticias*. En ese año, el contragolpe de la derecha irrumpió en el movimiento revolucionario, y de pronto me encontré en la calle porque me comprometí demasiado con la revolución. Me encontré sin trabajo y consciente de que las posibilidades de encontrar trabajo eran mínimas. Quizás me había

quemado como periodista. Así que tomé la decisión más importante de mi vida de escritor: no buscar trabajo, vivir de una crónica, de algo así. Tenía 53 años. Yo no tenía nada que valiera la pena. No tenía importancia como autor. Todo lo que he escrito me ha llevado 20 años.

La suerte de no tener trabajo

Con la novela *Manual de pintura y caligrafía*, que se publicó en el 77, comencé mi trabajo más auténtico. Esos años fueron un poco duros; me pregunto qué habría hecho si después de esa novela del 47 hubiera seguido escribiendo. Creo que estaría hoy aburridísimo, sin nada que decir. En vez de eso, he escrito unos cuantos libros quizás en la misma línea de aquél. Si uno tuviera la seguridad de llegar a los 80 ó 90 años, de empezar a escribir con esa madurez y seguridad... He tenido una suerte infinita. Inclusive, tuve la suerte de no seguir en un periódico. Si la revolución hubiese triunfado sería un periodista o algo parecido.

Cuando tenía 18 años, al conversar con los amigos siempre surgía una pregunta de interés: "¿Qué creen ustedes que serán cuando sean mayores?" Recuerdo que dije que quería ser escritor. ¿Por qué lo dije? No lo sé. También dije: "Lo que tenga que ser mío llegará". Lo cual es una posición bastante fatalista, ya que uno puede quedarse esperando con los brazos abiertos. Hay algo que tengo claro: nunca he tenido prisa por nada, no he tenido nunca ninguna ambición; me he limitado a hacer lo que tenía que hacer. Esta frase: "Lo que tenga que llegar a mis brazos llegará", se confirma a lo largo de mi vida.

Eduardo Lourenço, un gran ensayista, un sabio, dijo en broma una vez: "Tu vida es un milagro". No sé si lo es, pero sí han sucedido algunos milagros.

Al compás de la prosa

Los años 75 y 79 fueron decisivos para que lo vino después, pero sin la conciencia de estar buscando algo que necesitaba. Hoy se puede decir que tengo mi propia voz narrativa: esa forma característica de narrar que no es original ni única (la manera de expresar la oralidad es infinita), pero que al sistematizarse se encuentra algo ausente en otro autor.

En el año 75 decidí ir a una ciudad del sur —el mar físico-histórico-social e ideológico— y a partir de ahí escribí *Levantado do chão* (1980). Viví 10 semanas en esa región. Quería escribir una novela no sobre el pueblo donde nací, ni para recordar mi propia niñez, nada

autobiográfico; quería poner en pie un mundo rural y campesino, que ha hecho de mí la persona que soy. Esa novela —había recogido material para ella en el 76— fue escrita en el 79. Mientras tanto publiqué *Manual de Pintura e Caligrafía* (1977). Empecé a escribir sobre lo que pintaba, y luego a reflexionar sobre lo que había escrito. Decidí encargar a la editorial 200 ejemplares en plena guerra con Angola, creyendo que allí se enseñaría a escribir y a caligrafiar. Fue una decepción terrible porque ni siquiera tenía dibujos, no tenía nada. Si miramos la novela desde esta perspectiva, nos damos cuenta de que anuncia unas cuantas obsesiones de todo lo que he escrito después. La crítica le ha dado muy poca atención a ese libro, y él, en cierta manera, define lo que vino después.

La gente en el pueblo me preguntaba: "¿Cuándo vas a escribir la novela?" Decía: "Estoy pensando". Así que me senté a escribir. Escribí las primeras 25 páginas obedeciendo toda la convención que lleva a que uno tenga que poner un guión:

—Mañana voy a tu casa.

Estaba pidiendo más soltura, más libertad, menos ataduras. Entonces nació un narrador que no le importaba decirle al autor: "Me equivoqué antes, vamos a ponerlo aquí". Esa especie de presencia constante del autor en la novela, escrita en primera persona, que sería el pintor. Esa idea de que hay una materia que pide ser narrada, que no quiere aceptar ni trabas ni disciplina, sino su propia lógica discursiva. En el fondo, ese flujo narrativo aspira a una especia de animidad. Al igual que una pintura —y no hablo de una pintura por casualidad—. En el espacio de una pintura se puede poner todo, y todo está al lado de todo. Pero en la literatura no: nada está al lado de nada; todo es sucesivo; todo es discurso.

Si yo ambicionara crear una especie de modo narrativo que fuera, al mismo tiempo, pintura, que quiere enseñarlo todo, sería una pintura que se mueve. En cada momento va enseñando lo que hay que enseñar. en lugar de seguir una lógica narrativa que sale de un punto y llega a otro.

Cuando yo digo que narrar en el fondo es hacer música, hay unos cuantos puntos en las novelas mías en que ocurre esto. Algunas veces me dan ganas de desafiar a un lector preparado, como sois vosotros. Se trata de que a veces, lo que yo estoy diciendo ya está dicho. No se necesita añadir ni una palabra más. La frase está completa, el pensamiento, todo en su sitio. A pesar de eso, lleva tres, cuatro, cinco, palabras que no añaden rigurosamente nada, pero que son necesarias porque el compás no puede quedarse en el aire. La palabra tiene que

quedar en su sitio. Y eso no tiene nada que ver con el ritmo. El ritmo es otra cosa. Es lo que nosotros llamamos en portugués "compás". La frase no tiene por qué ser brillante, pero necesita de una densidad interior que es determinada por una construcción frásica, una coda que es el compás. No estoy diciendo que eso sea así siempre, pero cuando lo es se nota; y cuando se nota, cuando me doy cuenta de que la palabra se queda en el aire —no desde el punto de vista lógico, sino desde el punto de vista musical— añado cinco, seis palabras más que no significan nada, pero que completan el sentido. Porque no se puede quedar así: necesita música.

¿Cuántos modos existen para decir una palabra? Hay miles. Tomemos por ejemplo una palabra sencilla como "No". ¿Cómo podemos escribirla? "No", "¿No?" "¡No!" "No..." Una cosa extrañísima, cuatro modos únicos de escribir la palabra. Pero no es sólo la palabra sino la música de la voz. Pausas breves, pausas altas, como en la música: es exactamente lo mismo.

La existencia de Ricardo Reis

El hecho de que yo haya escrito una novela sobre un heterónimo de Pessoa, que es *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, no quiere decir que tenga influencias directas de Pessoa, porque ellas no se notan, a menos que sea en una cita u otra. Lo que ocurrió con *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, que escribí en el 83 y se publicó en el 84 es que tiene una relación muy antigua con mi conocimiento de la obra de Pessoa. Tendría 18 años cuando me encontré con una revista firmada Ricardo Reis. Yo creí —no sabía [la verdad] porque era muy ignorante— que existía un hombre que se llamaba Ricardo Reis. Este engaño o ilusión duró varios meses. Entonces una alma caritativa me dijo que no era un poeta sino un heterónimo; en ese tiempo yo no mucho sabía lo que significaba. Con mucho trabajo lo entendí.

La obra de Ricardo Reis [tiene] todo ese conceptismo, esa especie de melancolía infinita, esa especie incapacidad de vivir y de no entender, ese acto de contemplación continua en que él se encuentra, inventando mujeres que no existen y que no son más que idealizaciones. Me encantó por la belleza formal y de contenido. Hay una frase que he dicho que no tiene nada que ver con Pessoa. "Sabio es aquel que está contento con el espectáculo del mundo". Lo que coincide exactamente con la postura filosófica de Ricardo Reis. La sabiduría es no intervenir, quedarse sentado, observando el espectáculo del mundo. Si yo lo pensara hoy, diría es un pensamiento único. Pero entonces no se trataba

de eso. Escribí *O Ano da Morte de Ricardo Reis* para decir al señor Reis que la sabiduría no consiste en contentarse con mirar el espectáculo del mundo. Y además la ética que [hay] en todo esto es la que menos se podría confundir con alguna idea de una supuesta sabiduría antigua.

Pessoa murió en el 35. Ricardo Reis, que estaba en Brasil –ésta es mi ficción-, vuelve a Portugal y muere en el 36. ¿Qué pasó en el 36?: La guerra civil española, el Frente Popular en Francia, la invasión italiana a Etiopía, la ocupación de Alemania por la Alemania Nazi, la creación de las milicias fascistas en Portugal... Este fue el año del huevo de la serpiente, que se rompió tres años después con la explosión de la II Guerra Mundial. No caí en la trampa de convertir a Ricardo Reis en un activista político, porque eso va en contra de su naturaleza. Tiene un momento al final cuando se da cuenta de que quizás haya estado equivocado, pero no pasa a la acción. Lo que pasa con Fernando Pessoa es que es una especie de Monte Everest, y todo lo que está alrededor de un escritor así es mucho más pequeño, en una sombra tremenda, y tiene que sobrevivir a ella. Pessoa ha influido en todo el mundo, pero nadie quiere reconocerlo. Ni yo. Bueno, yo sí. Porque en el fondo está ahí.

Cada novela mía es una entrada y una salida. Entro en ella y salgo de ella. La próxima entrada será algo que no tiene nada que ver con la anterior. Si me convirtiera en un novelísta histórico, me preguntaría ¿qué ha pasado en Portugal para convertirlo en novela?

El autor no ha muerto

Entremos en una polémica que no terminará nunca: me atrevería a decir que el narrador no existe. No se quién lo habrá inventado. Es una noción literaria muy reciente y científica. ¿Se sabe exactamente cuándo empezó a decirse: "El narrador es esto o aquello". ¿Hay una fecha, o un lugar, un señor, o una señora que lo ha dicho? ¿O nació así de una manera espontánea?

En el siglo XVII no se hablaba del narrador, en el XVIII tampoco, y diría que en el XIX todavía no aparecía tal noción. De pronto, de un momento a otro, se habla del narrador, y no sólo del narrador sino de narradores. Cuando yo digo que el narrador no existe, no es para que me tomen en serio, sino para que tomen en cuenta que yo soy un escritor del siglo XVII, y no tengo nada que ver con eso del narrador. Y esto se relaciona directamente con la pregunta. ¿Quién es ese señor que firma?

A mí me gustaría que el lector estuviera preocupado por el "autor". ¿Dónde está el narrador en una obra de teatro? La obra es

ficción pero no tiene narrador. Uno no se da cuenta que allí hay alguien.

Asistí a un congreso en Canadá sobre literatura comparada. Había 800 o quizás más humanistas de todas partes del mundo, y me invitaron a dar una conferencia, como tradicionalmente lo hacen. Los temas eran variados, pero en ninguno de los títulos aparecía la palabra autor: no existía. El narrador sí, y mucho; todo estaba allí excepto el autor. Entonces pregunté "¿Por qué lo hacen?" Ellos respondieron: "Es que el estudio del texto desde la perspectiva biográfica del autor no existe". "El autor ha muerto", dijo Roland Barthes. "El autor ya no tiene nada que ver". Entonces, ¿para qué sirve el autor? ¿Es una mujer, o un hombre, es calvo, trabaja de pie, escribe con el ordenador, con pluma, o con máquina de escribir? ¿Es un señor que lleva dentro de la cabeza unas cuantas cosas? ¿Ha escuchado historias, ha leído libros, ha vivido, ha tenido experiencias? La respuestas a todo eso es lo que el autor lleva dentro de su cabeza y de ninguna más. [Otro autor] puede llevar unas cuantas cosas similares, pero no lo mismo. El autor es único e irrepetible. Se puede decir lo mismo en [un objeto] físico como el libro, pero lo que pasa en esa cabeza es único. El autor es un personaje más de su historia; tiene unas cuantas cosas que lo individualizan. Y se sienta a trabajar con lo que tiene. Luego viene el crítico y dice: "Esto viene de aquí, Esto viene de allá, y hay un narrador". Y no es que esto no se pueda o se deba hacer. De todo el conocimiento que poseen los críticos, el autor puede ser completamente ignorante. Y es mejor que lo sea.

Cuando era joven practicaba tenis. Durante el partido, si me ponía a jugar pensando cómo tenía que mover la raqueta -que la pelota viene así, que debo pegarle así- seguramente la pelota iba a la red o afuera de la cancha. Todo tiene que estar en la cabeza organizado, preorganizado. Nadie se sienta a escribir una novela sin antes meditarlo. El escritor debe estar dispuesto u organizado para entregarse a la escritura. Y creo que esto es una regla universal.

No creo en eso que dicen por ahí: "Con la vida del autor no se puede explicar una novela". Sin la vida del autor tampoco la podéis explicar. No es que sea indispensable, pero lo que pasa es que se está explicando otra cosa. ¿Por qué ese señor escribió esta obra, y qué ha pasado con él? ¿Quién era él para que esta obra exista y no otra? No sé si se ha vuelto al autor o no recientemente. Escuché que había una tendencia a querer volver al autor. Y lo entiendo porque cada vez que se decida matar al autor, no queda más remedio que resucitarlo. Entonces, manténganlo vivo, quizás sin darle mucha importancia, pero la suficiente para no olvidarlo.

Orígenes de A Jangada de Pedra

> En primer lugar, soy portugués, después soy ibérico y en tercer lugar soy europeo (y eso si me da la gana). Europa no existe. Y supongo que no existirá nunca. ¿Qué es lo que hace a Europa? ¿El centro europeo; el centro del centro, París; un centro periférico, Londres, Roma? ¿Y España y Portugal ya no lo son?

Europa no nos ha prestado nunca ninguna atención. Hemos sido despreciados, humillados. En el siglo XIX hubo un gobierno portugués que no llegó a entrar en función porque el almirante de la escuadra británica que regía en el momento no lo permitió. Las historias de las humillaciones nacionales —no sólo de Portugal, sino de los pequeños pueblos, de los pequeños países— es una historia interminable. Una humillación que no ha terminado, que seguirá y no terminará nunca. Incluso se dice que Africa empieza en los Pirineos. Entonces yo digo: "Vámonos en una balsa de piedra al sur".

Es verdad que hay una mala concepción del sur, una especie de mala conciencia de los que vivimos en el norte. Parece que de tanto remordimiento, de tanta catástrofe, de tanto genocidio, de tanto robo, tenemos que hacer algo. No podemos corregir la historia, pero quizás el día de mañana sea posible. En mi novela [*A Jangada de Pedra*] se habla del sur como otra posibilidad, no como el Dorado, sino como otra posibilidad. La Peninsula Ibérica es transformada [en mi novela] en una isla, una balza que navega en dirección al sur y va a parar entre Africa y América. Es una utopía más. Es, en una palabra más sencilla, un disparate.

Saramago va al cine

Yo siempre había rechazado la adaptación de mis novelas al cine, porque no quería ver el rostro de mis personajes en la pantalla. Pero una profesora, Ivette Viró, me escribió una carta hace unos años para hacer una adaptación de la novela [*A Jangada de Pedra*]. Y finalmente va a transformarse en un film que empieza a rodarse el 16 de mayo. Hay otra novela que también está siendo adaptada en Canadá: el *Ensaio sobre a Cegueira*. Mi agente literario recibió casi 20 consultas de productores norteamericanos. ¡Dios mío! ¿Qué les daría por adaptar esa novela? Yo no quiero ni saberlo. A todas he dicho que no. Unos jóvenes de Canadá se mostraron tan ingenuos y sencillos, que les di el sí.

La dignidad zapatista

Mis contactos con los zapatistas no son muy antiguos. He estado tres veces en el Estado de Chiapas. Se cuenta que los zapatistas eran tres o cuatro al principio. En un comienzo entraron a Chiapas con la intención de restituir los derechos indígenas: su dignidad, el reconocimiento de su estilo de vida, su idioma, su cultura. En fin, su particular forma de vivir, que no es la nuestra. No tenemos ningún derecho a imponer lo que a nosostros nos parece bien. ¿Por qué lo que a nosotros nos parece bien tiene que aplicarse a todo el mundo? Eso se llama ignorancia, o una forma disfrazada de la ignorancia. Pero lo es.

Lo que ha ocurrido con Marcos es que no lo han entendido. Lo que él ha dicho es que hay otra forma de vivir. Como escribió un día Eduardo Galeano: "Marcos decidió entrar en la niebla". Marcos se transformó en un indio como los otros. Es un trabajo lentísimo para hacer valer la presencia indígena.

Los zapatistas son probablemente dos mil o tres mil, quizás menos. No podemos preguntar: ¿cómo es que han sobrevivido allí, rodeados por sesenta mil soldados? Una tercera parte del ejército mexicano ocupa el estado de Chiapas. El ejército mexicano atacó al ejército zapatista, pero la inteligencia de ese que se hace llamar el Comandante Marcos fue mucho más allá de lo que esperaba el gobierno mexicano: tiene una capacidad política y estratégica para administrar las intervenciones y los silencios.

A veces pasamos meses sin saber de Marcos. Y nos preguntamos: "¿Por qué no hablará?" Entonces aparece en el momento justo. Para dar un ejemplo, cuando Fox asumió la presidencia, Marcos publicó un comunicado diciendo: "Vamos a ir Ciudad de México". Al día siguiente, como lo tenía planeado, salió para la capital.

Yo he dicho y sigo diciendo que hasta que no se resuelva el problema de Chiapas, díficilmente otro problema se podrá resolver. Chiapas es una piedra en el medio del camino; si no se remueve, no se podrá seguir. A Fox le han hecho saber eso. Fox, en su camino a la presidencia, dijo: "el problema de Chiapas lo resuelvo en 15 minutos". Vamos a ver cuántos minutos más va a necesitar ahora. La opinión pública mundial está con los zapatistas. Pero los medios de comunicación lo que han hecho es ridiculizarlos, despreciarlos. Marcos dijo un día a los indígenas: "Yo los llevaré a México". Y cumplió. ¿Quién iba a pensar o imaginar que un comandante zapatista hablaría en México y marcharía hacia la ciudad con los pasamontañas? Pues ocurrió. Ahora comienza el gran debate para aprobar esa ley [sobre los

derechos indígenas]. Hay una reivindicación que difícilmente el gobierno y el Congreso mexicano pueda aceptar: el poder de los indígenas sobre tierras que se consideran mexicanas.

Chiapas aporta 70% del agua que se consume en la capital. Y en Chiapas, los indígenas no tienen agua. Lo que está en el subsuelo de Chiapas en petróleo, uranio: lo que las multinacionales están esperando. Es igual a lo que sucede en Africa: están esperando que se acaben los negros. Cuando se mueran los negros de SIDA, de enfermedades, de hambre, de guerras civiles, el continente quedará despejado; entonces a disfrutar. ¿Por qué los indígenas de México y de Chiapas no pueden decir: "Esto es nuestro y queremos vivir de acuerdo a nuestras tradiciones", las cuales no tienen por qué ser las costumbres occidentales? ¿Por qué tienen que imponerse las culturas? En los tiempos de la conquista siempre iban dos entidades, el soldado y el fraile. El soldado para decir: "Si no haces lo que quiero te corto la cabeza", y la cortaba. Y el fraile para decir: "Estas creencias son falsas; yo traigo conmigo el verdadero Dios". Ahí está el absurdo: alguien que diga que lleva consigo el verdadero Dios. Si existe Dios hay sólo uno, y todos tienen derecho de verlo donde quieran. A verlo en el pájaro que está cantando en este momento, en la montaña, o en un hombre colgado de una cruz. Pero que todo eso sirva para que nos enfrentemos unos a otros es absurdo, porque las religiones no han servido nunca para acercar a los seres humanos. Nunca.

Los indígenas quieren vivir su cultura. Paradójicamente, si ha habido un tiempo en que se habló del respecto a la diferencia, es el nuestro. Todo el mundo está diciendo que hay que respetar las diferencias. Y hay algunas diferencias que se han llegado a respetar; pero hay otras, en el caso de los indígenas, que no se han respetado. ¿Por qué ese empeño de querer imponer la cultura occidental? El mundo ha vivido todo lo que ha vivido para llegar a la perfección de lo que supuestamente somos hoy.

--Oscar González
University of California, Irvine

Reflexiones sobre el hacer poético: Conflicto ontológico en Alejandra Pizarnik

La obra de Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936–1972) es un prolongado ejercicio de indagación poética. En sus seis libros fundamentales, *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y *El infierno musical* (1971), Pizarnik repasa una y otra vez la posibilidad de hacer poesía, de encontrar la palabra poética perfecta, de poder decirla y, al hacerlo, obliterar la sindéresis en favor de una capacidad expresiva genuina. Esta indagación está, a su vez, estrechamente vinculada a una búsqueda ontológica. En Pizarnik, la poesía y el ser de la poeta están en continua implicación y referencia. La crítica literaria sobre Pizarnik coincide en afirmar que, desde *Inocencia* hasta *El infierno*, esta búsqueda se despega cada vez más de una contención primera del ejercicio poético y del ser, hasta caer en la difracción y en la incertidumbre. El punto final de este itinerario poético es la revocación de la poesía y del ser de la poeta cifrada en el silencio y la muerte[1]. Este tipo de lectura resulta altamente coherente, especialmente por la apoyatura que otorga la constante inclinación de Pizarnik a la estética de los "malditos", aventura poética que culmina con la muerte metafórica o real del poeta. Así, su muerte se ha afianzado en los estudios críticos sobre su poesía como un potente elemento de cohesión que refiere un fracaso poético[2]. No deja, sin embargo, de despertar ciertas suspicacias una crítica tan coherente de una obra que refleja en toda su extensión una dramática intranquilidad y una convulsionada búsqueda tanto ontológica como poética. ¿Por qué necesariamente tiene que interrumpirse el movimiento de la búsqueda, y por qué esa culminación se asimila a un fracaso? ¿Por qué la constante tensión en que se debate Pizarnik debe resolverse? ¿Qué es lo que hace pensar que esta tensión se resuelve? ¿Por qué el silencio y la muerte cifran necesariamente un fin? En este trabajo proponemos que la constante agitación en que se debate la poética de Pizarnik se define por una dinámica dialógica que pone siempre en conflicto al menos dos posibilidades antinómicas, posibilidades que deben mantenerse en tensión para asegurar el ser de la poeta y su palabra. Entendemos que, en la base, estas dos opciones en continua confrontación refieren a lo Mismo y a lo Otro, entendiendo al primero como la *identidad* de lo uno consigo mismo y, al segundo, como lo *diferente* que despoja de

identidad rotunda al Mismo. Es propósito de este trabajo repasar esta confrontación a través de dos motivos: la relación dialógica entre el *yo* poético y los *otros*, y la tensión poética entre el *buen hacer* y el *silencio*.

I. La Antinomia entre lo Mismo y lo Otro[3]

La metafísica, sostiene Emmanuel Levinas en *Totalidad e Infinito*, supone y ha supuesto a lo largo de su historia un viaje desde lo propio hacia lo ajeno. Este movimiento responde a una premisa que parece repercutir desde siempre en la inquietud humana: la intuición de que la verdadera vida está ausente (Levinas 57). Esta imprecisa certeza, esta íntima intranquilidad, es la que no pone fin al nomadismo del ser y permanentemente lo desplaza fuera de sí. Sin embargo, en esta búsqueda incierta que supone la metafísica cabría, por lo menos, la certeza de la búsqueda. Pero hay algo más, y es que estamos en el mundo. Buscar lo que no está en el mundo desde el mundo es el complicado punto impregnado de tensiones donde la metafísica se aproxima a la poética casi hasta la atadura.

La poesía de Pizarnik refleja en toda su extensión una continua intranquilidad tanto poética como metafísica. Esta agitación se percibe en un intrincado juego de anhelos y reproches entre diferentes voces poéticas que, en la base, responde al inmenso dilema de buscar lo otro desde lo mismo. Pero existe además un repliegue en Pizarnik que torna a complicar lo complicado, y es que la búsqueda vuelve hacia sí misma para que lo otro también procure lo mismo. El movimiento de esta búsqueda metafísica que cada vez más, y de manera progresiva, irá acoplándose con la poética en la escritura de Pizarnik, está definido por un ir y volver desde lo Mismo a lo Otro y desde lo Otro al Mismo, y es precisamente este juego de reflejos lo que define el movimiento poético de Pizarnik en lo que denominamos "dinámica especular" o "dialógica".

Proponemos el espejo como un espacio de transferencia. Existe entre él y lo que refleja un movimiento de ida y retorno que permite que lo que es lejos se acerque para que el yo llegue hasta el espejo y se descubra otro en la mirada. Pero también el otro proyecta identidad al yo desde el reflejo, y esta doble dirección que instala el espejo habilita su semántica contradictoria: lo mismo es lo otro en su reflejo y lo otro muestra la mismidad del mismo. Así, el espejo es tránsito hacia los contrarios de acuerdo a un desdoblamiento continuo de lo que aparece. Este es el conflicto que conforma y regula la escritura de Pizarnik, y que se alimenta de una tensión dialógica entre el sí mismo y lo otro.

Pero ¿cómo es el sí mismo?, ¿cómo es el otro?, ¿cómo se relacionan entre sí y por qué?, ¿qué significa cada uno en el universo semántico de Pizarnik?, ¿qué refiere cada uno en su poética?

II. La Escisión Externa: la Opción de Ser y lo Inevitable

Hay, en la poética de Pizarnik, dos niveles de relación entre el mismo y lo otro: uno externo y otro inmanente. En el primero, las diferentes voces refieren a un otro fuera del sí mismo; en el segundo, el yo lírico se disgrega en otras voces poéticas dentro de sí. En este trabajo, y por cuestiones de extensión, analizaremos en profundidad el primer nivel y sólo destacaremos del segundo lo que resulte pertinente para nuestra propuesta.

En el primer nivel, la poeta descubre la existencia de un ser-ahí en "ellos" o "los demás" que refieren a "la comunidad", y también a "el amado" bajo la forma pronominal de tú. El poema "Noche", de *Inocencia* , comienza con un conflicto cifrado en un epígrafe de Gérard de Nerval: "Quoi, toujours? Entre moi sans cesse et le bonheur!" (Pizarnik 26). Este interrogante abre un arco de indagación cuya solución regula la búsqueda poética de Pizarnik en casi toda su producción, porque constantemente la poeta intenta precisar no sólo qué es lo que se interpone entre ella y la felicidad, sino, y sobre todo, procura fijar su propia entidad y la del bienestar. Si bien en *La Tierra Más Ajena* (1955), primer libro publicado por Pizarnik, ya existe una regulación dialógica de la escritura, es a partir de *Inocencia* cuando la definición de esta disyuntiva cifrada en el epígrafe de Nerval comienza a ser motivo del poetizar.

En *Inocencia* el contrapunto reflexivo del diálogo tiene lugar entre la poeta "sola" y "ellos" que están en reunión y que, desde su agrupación, conforman un espacio vital común (por humano) que la poeta asimila al mundo. La relación entre la poeta y la comunidad integrada por "los otros" se ajusta a una dinámica de distanciamiento y acercamiento: la poeta se asimila a los otros (se integra a los otros dentro de la comunidad), o se retira de los otros hacia sí misma (se ausenta como integrante de la comunidad). Sin embargo, este movimiento de dirección contraria está definido por un momento de enunciación pautado por el distanciamiento: la poeta habla desde la lejanía de la comunidad, distancia que se define en la soledad ("mi sola y aterida sangre", "mujer solitaria", "estabas sola", etc.). Así, arrimarse a o apartarse de la comunidad es para la poeta una disyuntiva que se define, en la base, en una alternativa más rotunda dada por

volver o no a ser parte de la comunidad en detrimento de su soledad.

El distanciamiento de la poeta en relación con lo comunitario no es producto de una opción asumida sino de un pulsión descontrolada ("furia ciega") que parte de lo más interior de sí misma ("la sangre", "los huesos") y que deriva en una "lúgubre manía de vivir" (Pizarnik 22). Hay "algo" que Pizarnik refiere pero que todavía no define en este libro, que la "arrastra" hacia lo sombrío y lo fúnebre: "esta lúgubre manía de vivir / esta recóndita humorada de vivir / te arrastra alejandra no lo niegues" (22). La reacción de la poeta ante la imposición de este "algo" poderoso e indefinido es de temor, máxime porque este "algo" se presenta a su soledad de una forma tan contundente que se establece como la única certeza posible para ella:

> ya comprendo la verdad
> estalla en mis deseos
> y en mis desdichas
> en mis desencuentros
> en mis desequilibrios
> en mis delirios (Pizarnik 27)

Así, la asimilación de la vida a lo luctuoso por efecto de una soledad invadida por un otro desconocido ("algo") y perdida por inercia, se constituye en una verdad. Esta verdad, para la poeta, se define en la inversión de los valores asimilados a la dicha, al equilibrio, al encuentro y a la cordura. Por otra parte, si recordamos el momento de enunciación desde donde el yo lírico habla, veremos que la inversión que opera en estos versos de "Solamente" se apoya en una instancia primitiva dada por un tiempo pretérito asimilado a la comunidad donde la poeta ahora no está y debe volver. Los valores de la comunidad, entonces, se definen por una oposición necesaria: si el presente define a un yo arrojado por "algo" en su soledad e interioridad, y si ese asalto va asociado a la muerte, a la duda, al temor, a la falta de equilibrio y dominio, al desencuentro, a la intranquilidad e incoherencia, a la ilusión y al desvarío, el tiempo anterior a la enunciación refiere una comunidad asociada a la vida, a la certeza, a la felicidad, al equilibrio y control, al encuentro, a la tranquilidad y coherencia, a la realidad (o mundo), a la sensatez, al cobijo y seguridad (ver, por ejemplo, "La de los ojos abiertos" y "Noche" en *Inocencia*)[4].

Sin embargo, la contundencia de una verdad irrevocable que se define por el estado de arrojo de la poeta, y una intencionalidad conciente anulada por la pulsión de "el deseo", logran cambiar de signo

la semántica de la comunidad, aunque no de manera constante: la comunidad también es impositiva ("deshacerse de las miradas, piedras opresoras"). La poeta, entonces, invadida por "algo" y vigilada por "los otros" se sacude entre dos éticas muy contrastadas. El yo se debate ahora entre ser-solo-arrojado o ser-con-los-otros-contenido, entre una verdad inapelable o la vida, e ingresa así en una dinámica especular por la que no puede saber si el resguardo está en la comunidad o en la soledad, si debe ir más hacia dentro de sí o salir, si lo genuino reside en la vida o en la muerte, si "la lúgubre manía de vivir" es para ella una dádiva o una culpa.

Las opciones de este dilema se precisan en *Las Aventuras*. En este libro, Pizarnik escinde a lo otro en dos entidades de signo antagónico: una que básicamente condensa los valores positivos que tenía la comunidad en *Inocencia* , y otra de valores opuestos que da forma a ese "algo" impreciso del libro anterior [5]. En este libro la poeta vuelve a hablar desde su distanciamiento de la comunidad y desde su soledad invadida. Precisa a la comunidad positiva como solar ("Afuera hay sol / [. . .] / los hombres lo miran / y después cantan" Pizarnik 36) y, a la que da forma a ese "algo" y que ahora proponemos como disvalor, la define como nocturna ("mensajeros de la noche"). Si la primera está asociada al canto, la segunda supone el grito, el llanto, la muerte, también la carencia. Sin embargo, esta comunidad negativa asimilada a la noche es, para el yo invadido, un motivo doble de miedo y tentación, y es precisamente la capacidad abisal de la comunidad nocturna lo que explica la indolencia de la poeta ante su actividad dominante.

Esta pasividad de la poeta ante la constante irrupción de lo otro negativo encuentra también otra explicación en la continua alusión a la vampirización de la que es objeto: "Han venido / invaden mi sangre [. . .] " (Pizarnik 39); "¿Qué bestia caída de pasmo / se arrastra por mi sangre / y quiere salvarse?" (Pizarnik 40); "Arroja los féretros de mi sangre" (Pizarnik 54), etc. Pizarnik constantemente proclama que es víctima de una actividad hematófaga (irrupción de lo otro en su sangre y sus huesos) cuyo agente se va precisando paulatinamente en la muerte. La muerte se interna en la poeta merced a una fatalidad vampirizante que refuerza la doble dirección que asume este vínculo entre lo otro negativo y el yo:

1) por una parte, se genera entre la poeta como yo y la muerte como otro la dialéctica del devorador-devorado. Al ser vampirizada por la muerte, la poeta es tanto vaciada de su sangre como invadida, lo que da lugar a una retroalimentación por la que al ser devorada por la muerte la poeta es la que devora y viceversa, vale decir, cada una

comienza a existir por su víctima. Esto motiva una importante paradoja para nosotros: la anulación del otro antagonista es el robo de la propia existencia de yo.

2) Este último punto da lugar a otra dicotomía: el yo vampirizado desea y teme al otro porque de él derivan su supervivencia y su muerte.

Pizarnik asimila este vínculo vampirizante a un tiempo presente signado por una soledad arrebatada (soledad como prisión y mudez), por la inconsistencia (la duda, el no saber reiterado, la pérdida de la propia identidad), por la desmotivación (decir sin motivo ni control, dejarse invadir por los otros ligados a la muerte), por el desalojo del mundo (el delirio, la noche). Ante la doble posibilidad de lo abisal y sus formas (lo vampírico, la noche y la muerte), predomina todavía en *Las Aventuras* el miedo frente al deseo (este último sólo cifrado, de momento, en la pulsión):

> Es el miedo,
> el miedo con sombrero negro
> escondiendo ratas en mi sangre,
> o el miedo con labios muertos
> bebiendo mis deseos (Pizarnik 47).

Frente a la asimilación del disvalor a un tiempo presente, Pizarnik precisa también la relación que existe entre el valor y un tiempo pretérito que refiere la memoria ancestral, un pasado fundacional feliz. El "allá pretérito" donde la poeta ha dejado lo comunitario se constituye en objeto de añoranza ("Alguna vez volveremos a ser"). El libro termina reforzando este anhelo: "me levanto de mi cadáver / [. . .] / voy al encuentro del sol" (Pizarnik 58). El acercamiento de la poeta a la comunidad "solar" cifra más precisamente una opción por la vida, en tanto que un alejamiento supone "dejarse nacer en la muerte" (ver "La caída"). Esta trama de valores semánticos que, a primera vista, podría parecer estable y bien definida, destapa su inestabilidad a nivel discursivo. La poeta deriva hacia dos modos de alocución: el lamento asimilado a una culpa (la culpa de dejarse arrastrar fuera de la vida), y un discurso de fuerte acento sedicioso (la injuria) que se sustenta precisamente en la rebelión de adentrarse en una zona prohibida, sedición que soporta la comunidad negativa. Este desdoblamiento discursivo es lo que permite que la escisión entre una comunidad solar y una nocturna habilite una nueva refracción en la dinámica especular porque, en *Las Aventuras*, si la poeta escapa de la comunidad primera cae invariablemente en la segunda y a la inversa, dinámica que redunda

en una soledad anudada. Este repliegue de la soledad se apoya tanto en el desdoblamiento discursivo como en la acentuación de la capacidad abisal que condensa la comunidad vampirizante.

Esta concentración de contrarios se interioriza en *Árbol de Diana*. Prácticamente en este libro no hay una confrontación de la poeta con un otro ajeno a ella (sea este referente de valor o disvalor), sino que la tensión en la que el yo se debate frente a las dos posibilidades que suponen las entidades de signo antinómico se apoya ahora en un desdoblamiento propio: "he nacido tanto / y doblemente sufrido / en la memoria de aquí y de allá" (Pizarnik 79). Este desdoblamiento señala, en el orden metafísico, un temor a quedar atrapada en un falso dilema porque, desdoblarse dentro de yo cifra, en realidad, una percusión de lo mismo:

> Miedo de ser dos
> camino del espejo:
> alguien en mí dormido
> me come y me bebe (Pizarnik 75).

En *Los Trabajos* vuelve la poeta a estar en relación con un otro exterior al sí mismo que, en este libro, asume la forma de un tú amado. La relación de la poeta con el amado retoma el problema de poder ser con otro. En los cuatro libros anteriores, el amado aparece como un intercesor, un "ángel" que promueve la conexión de la poeta con el amor. Como mediador, el amado porta la buena nueva de una comunión con y en el amor. Hasta este libro el amado es más un anhelo que una realización porque, en relación con la poeta, el amor se define por ser inconstante, escurridizo y lejano. Por otra parte, la forma discursiva que define el vínculo posible entre el yo poético y el tú amado es la invocación: existe una relación espacial entre uno y otro por la que, mediante la invocación, la poeta debe "llamar" al amado que está lejos y "esperar" su venida. El yo de la poeta está, en relación al amado, signado por una carestía esencial:

> Sin ti
> el sol cae como un muerto abandonado.
>
> Sin ti
> me tomo en mis brazos
> y me llevo a la vida
> a mendigar fervor (Pizarnik 57).

Esta carencia define la relación entre la poeta y el amado en torno a una nueva dicotomía que tiene a lo vacío y a lo colmado como posibilidades. Como se ve por contraste en el poema "El ausente II", cabe a la figura del amado asimilar la semántica de la comunidad positiva que es, frente a la posibilidad del disvalor que instala la muerte, certeza, compañía, felicidad, luz. Cada uno de estos términos refiere semánticamente una adición, en tanto que el espectro de significaciones que cifra la muerte deriva de una ausencia (la duda, la noche, la soledad). No obstante, en *Los Trabajos* existe una diferencia con los cuatro poemarios anteriores. En este libro, por primera vez, el amor deja de ser un anhelo para ser realizado, y el amado ya no está allá lejos en relación al yo poético, sino que se acerca hasta ser *casi yo*: la presencia del amado no diluye la soledad de la poeta sino que la asiste ("Ahora la soledad no está sola"); su voz no anula el silencio sino que lo realiza ("Tú eliges el lugar de la herida / en donde hablamos nuestro silencio. / Tú haces de mi vida / esta ceremonia demasiado pura" Pizarnik 91); su llegada es la celebración de una epifanía. El amado convoca una serie de valores que son definidos desde la poeta: es purificación, revelación, es control de las pulsiones ontológicas y poéticas, es, por lo mismo, posibilidad de ser del yo y de hacer poesía, es inversión de las "tragedias" en "ceremonias adorables", es restitución de lo perdido, es presencia y protección. Hay un tono litúrgico en este libro: la invocación deriva en un homenaje que asume la forma de la ofrenda. La poeta se entrega al amado, y este gesto reúne al menos dos posibilidades semánticas: de una parte, la ofrenda puede señalar un sacrificio de sí misma, una entrega o resignación de lo mismo en lo otro; por otro lado, entregarse en una ofrenda puede indicar la secreta realización de un deseo propio. La primera posibilidad señala una renuncia del sí mismo en el otro, es vaciamiento de yo. Por el contrario, la segunda posibilidad asegura un repliegue hacia lo mismo dado por la dirección del deseo, es colmataje de yo.

Este doble juego dado por la dirección de la ofrenda se quiebra con la partida del amado. La poeta retoma la invocación y con ella restituye el orden semántico establecido en los libros anteriores. Aquí opera una inversión por la cual "el ángel" ya no es portador de la bonanza sino emblema de las aspiraciones imposibles. El amor vuelve a ser constante indicación de una privación fundamental dada en el emblema de "la sed" (ver "Los Trabajos y las Noches"), la poeta reclama la venida del amado pero, en este caso, ya no para estar con el *yo aquí* sino para que la lleve *fuera de sí hacia allá* (ver "El olvido"). Ausentada

del amor, la poeta vuelve a colmarse de vacío. El vacío restituido deja, como antes, espacio para la invasión de las pulsiones hematófagas, de ahí la necesaria invocación del amado para que ahora vuelva no a colmarla sino a sacarla fuera de sí. Implícitamente, esta demanda refuerza la veracidad de las opciones temibles (la noche, la muerte, la soledad), tal como quedaba sugerido en *Inocencia*. El libro termina con una afirmación de la negación, y la poeta comienza a asimilar la certidumbre de que la carestía esencial es efectivamente posible: "En mi mirada lo he perdido todo. / Es tan lejos pedir. / Tan cerca saber que no hay" (Pizarnik 114).

Extracción es el libro donde el dilema ontológico comienza a referir muy estrechamente una disyuntiva poética. En este libro opera una inversión fundamental en la trama semántica que Pizarnik venía desplegando en sus libro anteriores, y creemos que este cambio responde, en la base, a una implosión centrífuga del sí mismo a partir de la cual la poeta comienza a definir su realidad como desdoblada. Hay, en relación al otro, una doble dirección discursiva dada por la injuria y el sermón: la poeta acusa a los otros ("Todas las pestes y todas las plagas para los que duermen en paz" Pizarnik 136) y se culpa. La primera opción permite trucar el anhelo de las posibilidades que encierra la comunidad positiva para la poeta en un franco antagonismo: "tú sabes que te han humillado hasta cuando te mostraban el sol. Tú sabes que nunca sabrás defenderte, que sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban" (Pizarnik 136). La inversión reside, como vemos, en la atribución de las capacidad vampirizantes propias de las entidades negativas a las entidades positivas. Los otros, además, consiguen romper la liturgia que supone la ofrenda del yo. La ofrenda pasa a ser ahora una imposición desde el afuera: "Te excomulgan de ti" (Pizarnik 138). Ya no existe aquí tanto una huida del yo hacia la soledad, como un desalojo impuesto por los demás.

También se quiebra la constante apelación al amado: "Si no vino es porque no vino" (Pizarnik 138). La llegada del amado referida en pasado clausura irrevocablemente la posibilidad de su realización y define, al mismo tiempo y por contraste, la imposible apertura del sí mismo al otro: "en el amor yo me abría" (Pizarnik 138). Aquí, entonces, queda abierto un resquicio que habilita una alteración esencial: en "El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos" es la muerte quien repite la relación de la poeta con el amado, y muda así la semántica que vinculaba a la poeta con la muerte y con el amado en los libros anteriores habilitando de este modo toda una reestructuración

significativa. La muerte aparece como el amante ("la muerte era mi amante y mi amante era la muerte"), con la diferencia de que ahora no es la poeta la que llama sino la muerte la que convoca. Como vemos, la muerte roba la carga sémica del amado para afianzar una nueva posibilidad semántica: ahora es la muerte el emblema de alegría, pureza, posibilidad de ser y de poetizar. Este enroque semántico sugiere un distanciamiento de la poeta en relación con el otro en tanto valor e, inversamente, un acercamiento al otro en tanto disvalor. Y si es el yo de la poeta quien, hasta ahora, asume la realidad enunciativa, este cambio puede señalar una opción y un replanteo: tal vez a partir de este libro la luz sea la oscuridad y la muerte sea la vida.

En *El Infierno* el yo de la poeta está "aprisionado" en el sí mismo, pero este sí de yo se define ahora en su multiplicidad: "Los tres que en mí contienden nos hemos quedado en el móvil punto fijo y no somos un es ni un estoy" (Pizarnik 164). Hay un encapsulamiento del yo de la poeta ("Ya no soy más que un adentro") que traslada la dinámica dialógica a un ámbito sellado en una interioridad definida por su agitación inmanente y por desdoblamientos de desdoblamientos: la poeta habla de un "doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso" (Pizarnik 158). Ocurre que hay una incorporación definitiva de lo otro exterior al sí mismo: "y he sabido dónde se aposenta aquello tan otro que es yo, que espera que me calle para tomar posesión de mí [. . .] " (Pizarnik 152). No obstante, esta pluralidad también deriva, en la consideración múltiple del sí mismo, hacia una difracción de la identidad en una primera persona plural que señala en el sí mismo la presencia de un *sí mismo otro*. Así, el yo es otro tanto como el otro es yo de acuerdo a una vivencia heautoscópica replegada: el sí mismo se percibe otro dentro de sí, pero también lo otro se hace sí mismo. La imbricación sellada en la actividad vampirizante parece haber encontrado su anudamiento máximo. La poeta habla desde una certeza derivada, muy probablemente, del uso del pretérito en *Extracción*. La certeza se asienta en la conciencia de un ser plural que es contrario desde sí ("aquello que me es adverso desde mí") y que deja, por ello, siempre un resquicio hueco en el ser de la poeta: "Yo ya no existo y lo sé, lo que no sé es qué vive en lugar mío" (Pizarnik 171). Hacia el final del libro Pizarnik invierte, apoyada en esta afirmación de la oquedad y la destitución de una confianza en la presencia, la identidad semántica básica de la entidad positiva para clausurar así la ansiada llegada redentora del otro: "¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos?" (Pizarnik 171).

Llegada a la certeza de que lo que antes era vida (plenitud) es ahora muerte (hueco), se abre un nuevo ciclo que discurre en torno a lo que la poeta denomina "soledad mortal". En esta expresión, "mortal" puede, evidentemente, adjetivar la soledad; no obstante, nosotros proponemos que puede, también, ser un adjetivo sustantivado, una reificación de la muerte. Así, "soledad mortal" señalaría la pertenencia de la soledad a la muerte, por lo que esta difracción de yo en sí mismo se traduciría en una presencia plural de un *yo otro* en constante reenvío de identidades refractadas dentro de yo y de acuerdo a una nueva dimensión vital asociada a la muerte. La dinámica dialógica entre el mismo y lo otro deriva, entonces, no hacia un fracaso dado por la anulación del yo poético, sino hacia una dialéctica sin solución apoyada en el constante reenvío sémico del oxímoron.

III. Las Opciones Poéticas: el Buen Hacer o la Contradicción del Silencio

Este constante reenvío de contrarios que se desprende de la doble realidad del ser de la poeta tiene su correlato poético en el silencio[6]. La asimilación de dos semánticas antinómicas a partir de *Extracción*, así como la doble dirección de la actividad vampirizante entre la muerte y la poeta, apuntalan la capacidad abisal del silencio como instancia de realización poética definida por la continua refracción de valores antinómicos. Como dijimos al comienzo, existen en Pizarnik dos niveles de relación entre el sí mismo y el otro. Analizamos con detalle el nivel exterior, donde el yo lírico se confronta con un otro variable diferente del sí mismo. En el plano de relación inmanente, los esquemas semánticos de base definidos en el primer nivel se mantienen, pero se precisa mejor el conflicto poético.

En *Inocencia* y *Las Aventuras*, la acusación de yo a tú reitera la capacidad discursiva que acoplaba el sermón a cargo de la comunidad positiva: de un lado, yo acusa a tú del abandono de la bondad de la vida y de la pasividad ante la actividad hematófaga de la muerte; por otra parte, yo se lamenta, por medio de la endecha, de su suerte. Sin embargo, hay una diferencia en relación con la rutina dialógica que destacamos entre la poeta y la ética del valor, y está dada por la evidencia de que yo y tú provienen ahora de una misma voz enunciativa que cambia en sí misma y se contrapone. Así, cuando yo reconviene a tú a través del sermón se asimila al valor, y cuando se lamenta porque anhela la ética del valor y no puede alcanzarla, genera en la inmanencia del sí mismo un contrapunto reflejo por el cual yo ingresa en un círculo

asfixiante dado por la ausencia de una opción ontológica real, opción que estaría definida por la doble posibilidad de ser en la vida y de ser en la muerte. El diálogo propuesto es, entonces, falso porque no existe un debate entre dos leyes ontológicas. En una poética definida por el conflicto y la antinomia, este falso dilema podría conducir hacia un eventual agotamiento poético porque, si el sí mismo se queda sin dilema, pierde su motivo de poetizar. Se trata, entonces, de procurar poesía desde la sinceridad. Poéticamente, la sinceridad como valor esencial desplaza el dictamen del sermón y restituye la necesaria presencia de dos valores confrontados para recomponer la dinámica dialógica. A partir de *Árbol de Diana*, pero sobre todo en *Extracción* y en *El Infierno*, los desdoblamientos de la voz poética en yo y tú recogen valores semánticos de las comunidades positivas y negativas para precisar así dos opciones poéticas *reales*: una ligada a la instancia pretérita de la comunidad positiva; y otra vinculada a la posibilidad abisal de la instancia presente del disvalor. Las dos tienden a resolver la constante preocupación poética de Pizarnik por dar con la palabra poética perfecta, pero de dos maneras antinómicas. La primera define la búsqueda poética en el trabajo: sólo a través del trabajo poético consciente la poeta puede lograr poemas de intensa calidad, poemas "buenos y puros". La clave está en el control del material poético, y en una continua reducción poética como medio para dar con la palabra perfecta. Así, encontrar la palabra poética exacta, reducida y pura requiere de la brevedad y concisión como condiciones necesarias de calidad poética[7]. La calidad se constituye en el elemento estructurante del poema perfecto que se consigue eliminando todo lo superfluo, conteniendo las diluciones y reconduciendo las repeticiones hacia el trabajo en torno al encuentro con lo esencial (ver "Piedra fundamental" en *El Infierno*). Subyace, sin embargo, un peligro en esta tarea de pulido cuidado y es la falta de sinceridad, porque una poesía contenida que tiene como objeto el ser en continua difracción repite el mismo gesto de la comunidad positiva: reconvenir cualquier opción alternativa a su ética. El desdoblamiento inmanente del yo poético pone esta acusación en una nueva antinomia: una poesía que corrige la opción ontológica y poética de la muerte carece de sinceridad porque trunca la realidad de la poeta. La sinceridad, entonces, es el principio poético de un nuevo orden asimilado a la capacidad abisal de la muerte y que ya no encuentra su expresión en la reducción poética sino en el silencio (ver "El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos" en *Extracción*).

El silencio como opción poética también condensa el mismo fin

que la reducción, es decir, encontrar el vínculo secreto, íntimo, que la palabra poética tiene con la realidad, decir con la palabra la realidad y al decirla trascenderla y crearla. La diferencia estriba en dos sentidos antinómicos de "realidad" en Pizarnik, uno ligado a la bondad de la vida, a la añoranza y a la refutación de lo ajeno; y otro asociado a la capacidad abisal de la muerte, a la sinceridad del ser presente y a la imposición vampírica de una rutina de relación entre el sí mismo y lo otro. La primera es una opción excluyente de su valor contrastado que siempre tiende a preservar su propio valor por la reducción hacia sí; la segunda, por el contrario, se apoya en la difracción de una opción aglutinante de contrarios definida en el oxímoron. Así, la fórmula poética sincera asimilada al sentido abisal de la muerte es "decir el silencio" (Soncini 7). "Decir el silencio" es decir el origen, decir el umbral donde se confunden el no ser y el ser, decir la palabra que es todas las palabras porque está en todas y es ninguna. Esta disyuntiva condensa la carga reflexiva (por especular) y conflictiva que conforma el universo poético de Pizarnik, donde cada posibilidad requiere de su complicación de acuerdo a una dinámica dialógica dada por una consideración ontológica y poética al menos doble: "todo en mí se dice con su sombra / y cada sombra con su doble" (Pizarnik 237). "Decir el silencio" es, entonces, un oxímoron replegado porque redunda en el "silencio" mismo: es el mismo "silencio" el oxímoron vuelto sobre sí, replegado, porque es palabra en no ser silencio y es silencio en no ser palabra. Una poética del silencio condensa la posibilidad de toda imposibilidad y la imposibilidad de toda posibilidad, acopla la tensión que sacude la búsqueda poética en Pizarnik entre lo vacío y lo pleno, entre la vida y la muerte, entre el deseo y el temor. Esta tensión poética, fuertemente conflictiva, la retoma una y otra vez la poeta a lo largo de su obra conformando una extraña poética definida por el oxímoron de no hablar para hablar e, inversamente, de decir en el silencio: "Aún si digo *sol* y *luna* y *estrella* me refiero a cosas que me suceden. ¿Y qué deseaba yo? / Deseaba un silencio perfecto / Por eso hablo" (Pizarnik 132). El silencio es, por su doble identidad de ser silencio y de ser palabra, la presencia de una ausencia y la ausencia de una presencia. "Decir el silencio" es el imposible y también ineludible ejercicio de acoplar dos imanes del mismo polo, es el constante reflejo de contrarios sin fin. Es claro que, en la fuerza de su oxímoron, hacer poesía desde el silencio es poetizar en los bordes del abismo: hay una promesa sujeta al deseo y un peligro asimilado al temor, hay una integración y una dilución. Por eso el silencio en Pizarnik repasa las caras de su oxímoron a través del continuo desdoblamiento de voces, tanto externo como

interno al sí mismo de la poeta: por un lado es la íntima serenidad de una promesa de un origen y de un *telos* donde decir la palabra inocente, la primer palabra; pero, de otra parte, el silencio es la ausencia aterradora, el grado cero menos uno de la memoria. Un poética sincera necesita de este silencio que flote con su amenaza de silencio y que también colme de sentido puro y tranquilizador para habilitar esta extraña poesía que requiere tanto del temor como del deseo, de la certeza como de la intranquilidad, del sí mismo y del otro.

IV. Conclusión

De lo visto hasta aquí podemos decir que la relación dialógica entre el sí mismo de la poeta y lo otro refiere, de un lado, la opción de ser y, de otro, la recurrente anagnórisis ontológica de un ser determinado más allá de opciones posibles. La opción de ser, para la poeta, está constantemente definida por la elección que representa la comunidad positiva: la bondad de la vida requiere de la refutación de lo solo. El problema comienza cuando el vacío de otro que deriva de la soledad de la poeta es invadido por una nueva comunidad de signo antinómico. La posibilidad de ser de esta nueva comunidad requiere de una íntima soledad asistida por la noche y la muerte. De este modo, la poeta se debate entre dos éticas de signo contrario: un deber ser definido por la común unión con otros seres que tiene como estímulo la vida y que requiere del abandono de la soledad; y un ser "invadido" por lo lúgubre que necesita para ser de la preservación de la soledad. Estas dos éticas llevan una dirección contraria: cuando más invade a la poeta la comunidad negativa más es desalojada de la comunidad positiva, y a la inversa. La opción por uno de estos dos modos de ser es imposible, de manera que la poeta constantemente se debate entre el alejamiento del valor y su consecuente acercamiento al disvalor, entre un irse de aquella comunidad que refiere por contraste un ingreso en la segunda, entre el vacío apuntalado en la soledad y la muerte que define la identidad de la comunidad negativa y un ser colmado de otros seres en comunidad de vida. La opción entre estas dos éticas que sacude a la poeta se precisa, primero, por la imposición fatal de la comunidad negativa en el doble movimiento de succión e invasión hematófaga. En segundo término, la opción por la comunidad ligada a lo nocturno se define en la asimilación de la muerte a la semántica del amado. La actividad vampirizante de la muerte opera también a nivel semántico y, al apropiarse de una trama significativa ajena, confunde los silogismos e invierte los atributos sémicos de las dos opciones deontológicas: así,

si el amado es vida, y la muerte es el amado, la muerte es vida y la vida muerte. Esta inversión comienza a perfilarse en *Los Trabajos y las Noches* y se ajusta en *Extracción de la Piedra de la Locura* y en *El Infierno Musical*, donde el trueque habilita la escritura de lo contradictorio de acuerdo a un rebote semántico de valores: la plenitud vacía, la luminosa oscuridad, la vital muerte, la soledad acompañada. Así, la asimilación de la semántica de la muerte a la del amado desplaza la ética de la comunidad positiva a la dimensión nostálgica, e impone una nueva posibilidad de ser en la muerte basada en el complicado juego semántico del oxímoron.

Poéticamente, la opción que presentan las dos comunidades de signo antinómico es inversamente proporcional: cuanto más se asimila la poeta a la comunidad positiva menos existe la posibilidad de poetizar. La pauta, en este caso, es la sinceridad respecto de la realidad ontológica de la poeta que es situación de enunciación y también objeto de enunciado. Es, entonces, el ser en la muerte, con su densidad semántica asimilada al oxímoron, lo que habilita la opción de una poética acorde, siempre dinámica en y por el conflicto, definida en la enrevesada semántica del silencio.

—Carolina Depetris
Universidad Autónoma de Madrid

Notas

[1] Algunos de los estudios más destacados sobre Pizarnik que siguen esta directriz evolutiva son los trabajos de Cristina Piña, de Francisco Lasarte, y de Anna Soncini citados en la bibliografía.

[2] El problema surge cuando la crítica compulsa la semántica de los textos de Pizarnik con sucesos extratextuales, habilitando así una lectura *hacia atrás* como ratificación de la dramática muerte de la poeta, y no *hacia adelante*, tal como fue realizada. Este es el caso de los trabajos referidos de Juan Jacobo Bajarlía, Bernardo Koremblit, y Alfredo Roggiano. Este problema ya fue detectado por Frank Graziano en la Introducción a *Semblanza*, y por Guillermo Sucre en *La máscara, la transparencia*.

[3] Un interesante estudio de corte psicoanalítico sobre la relación entre el yo poético y el otro en Pizarnik es el de Gabriel Guibelalde, *Aportes para la Extracción de la Piedra de la Locura: Vida y Obra de Alejandra*

Pizarnik.

[4] Decimos que la poeta es "arrojada por algo" evocando el sentido de "Geworfenheit" en Heidegger ("El hombre es arrojado por el Ser").

[5] La estructura dialógica que proponemos para definir la dinámica poética de Pizarnik necesita de al menos dos valores antinómicos en tensión. Como la antinomia requiere de una polaridad de valores, y esta polaridad supone la doble consideración de lo valente en su aspecto positivo y negativo, proponemos para la opción de carga semántica positiva el "valor" y para la opción de carga semántica negativa el "disvalor". "Positivo" y "negativo" procuran, en este trabajo, no referir una preferencia valorativa ni una preterición; la negatividad del "disvalor" sólo cifra la discordancia de los valores designados como "positivos".

[6] Recordemos aquí que la *realidad* del ser de la poeta es tanto el anhelo del valor como el estar arrojada por el disvalor.

[7] El motivo de la brevedad asimilado a la calidad poética lo trabaja César Aira en *Alejandra Pizarnik.*

Bibliografía

Aira, César. *Alejandra Pizarnik.* Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

Argullol, Rafael. *La Atracción del Abismo.* Barcelona: Destino, 1994.

Bajarlía, Juan Jacobo. *Alejandra Pizarnik, Anatomía de un Recuerdo.* Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1998.

Gabilondo, Ángel. *Menos que Palabras.* Madrid: Alianza, 1999.

Goldberg, Florinda. *Alejandra Pizarnik: "Este Espacio que Somos".* Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1994.

Graziano, Frank. Introducción. *Semblanza.* Por Alejandra Pizarnik. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. 9 - 24.

Guibelalde, Gabriel. *Aportes para la Extracción de la Piedra de la Locura: Vida y Obra de Alejandra Pizarnik.* Córdoba: Dimas, 1998.

Koremblit, Bernardo. *Todas las que Ella Era.* Buenos Aires: Corregidor, 1991.

Lasarte, Francisco. "Más Allá del Surrealismo: la Poesía de Alejandra Pizarnik." *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 867– 77.

Lévinas, Emmanuel. *Totalidad e Infinito, Ensayo sobre la Exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 1987.
Melchior-Bonnet, Sabine. *Historia del Espejo*. Barcelona: Herder, 1996.
Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik, Una Biografía*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
Pizarnik, Alejandra. *Obras Completas*. Colombia: Corregidor, 1994.
Roggiano, Alfredo. "Alejandra Pizarnik: Persona y Poesía." *Letras de Buenos Aires* 2 (1981): 49–58.
Soncini, Anna. "Itinerario de la Palabra en el Silencio." *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios /5* mayo 1990: 7-15.
Sucre, Guillermo. *La Máscara, la Transparencia*. Caracas: Monte Avila, 1975.

Memories of Love: Ana María Moix and Esther Tusquets Remember

Catalan writers Ana María Moix and Esther Tusquets have each described their mutual relationship in autobiographical novels. Perhaps their most direct fictionalized descriptions of their relationship occur in each author's first novel: Moix's *Julia*—written in 1968 when Moix was just twenty-one—and, ten years later, Tusquets's *El mismo mar de todos los veranos*—written when the author was forty-two[1]. While both authors vary or disguise significant details about themselves and the other woman (e.g., names, nationalities, physical descriptions), it remains true—as Moix has confirmed in an interview with me—that in broad strokes, these characters represent the two authors. Referencing the same real-life events, the novels have general plot similarities: the younger woman (Moix), a student at the university, takes a literature class from the older woman (Tusquets). The student, a vulnerable adolescent girl/woman, initiates the relationship and commits herself more fully to it. At the end of both novels, the professor ends the relationship.

Not surprisingly, each author makes her own corresponding character the protagonist of her novel, although not—as we shall see—necessarily the more positive of the two characters. In Moix's novel, the reader is distanced from the autobiographical title character, Julia[2] through the imposition of a third-person narrator who does not permit any direct dialogue. Geraldine Cleary Nichols believes that this point of view is problematic: "El lector atento se pregunta el porqué del empleo de un narrador que no sabe más que la protagonista. ¿Por qué no narra Julia su propia historia?" ("*Julia*" 115-16). By failing to tell her own story, Julia "unconsciously defines herself as an absence" (Soufas 159).

The narrative present of *Julia* takes place during one sleepless night when the 20-year old protagonist relives significant events from her past. Frightened of the dark, Julia wished that Eva would come and protect her from the monsters with which her imagination populated the room: "[s]e esforzaba en imaginar que Eva abría la puerta y corría hacia la cama. Ella, Julia, alzaba los brazos hacia Eva, escondía el rostro en su pecho y le contaba lo sucedido" (Moix 11). Julia felt an "extraña pasión [. . .] por Eva" (Moix 24) and, although Eva was far away, "[s]ólo deseaba permanecer junto a Eva, deseaba su presencia y nada más" (Moix 13).

While Eva is mentioned throughout the novel, the nature of her relationship with Julia remains shrouded in mystery until the last thirty-five pages. Prior to this point, the reader only knows that Eva was Julia's father's girlfriend before his marriage and that Julia's grandfather believes his son chose to marry the wrong girl. Julia clearly loves the older woman, but their relationship remains vague enough to suggest the possibility that the immature girl is simply suffering from an unrequited crush on an admired professor[3]. Moix has applauded the critics' "sensitivity" in not mentioning the novel's homosexual overtones (Levine, "Censored" 305), but one reason for their reticence can be found in Linda Gould Levine's claim that on the first reading, "neither the rape [. . .] nor the lesbian theme is apparent" ("Censored" 304). It is important to remember that this novel was published in 1968 when, in spite of the "apertura" achieved by Manuel Fraga's 1966 Ley de Prensa, Spanish authors could still be prosecuted for material that the censors considered inappropriate.

In contrast, Tusquets's *El mismo mar de todos los veranos* was published three years after Franco's death, the year censorship was abolished and homosexuality decriminalized in Spain[4]. It is, in both style and substance, a much more audacious text than Moix's. Utilizing a complex, circular, stream of consciousness narrative, Tusquets's unnamed first-person narrator—called E by the critics—offers a direct celebration of a mutually passionate lesbian love affair, a relationship that is central to the novel. Catherine G. Bellver states that "by defining female sexuality from a feminine point of view, [Tusquets] broadens the usual conception of eroticism in Spanish literature. Female sexuality emerges in her works as a positive, beautiful, and enjoyable force" (14). Tusquets's text is overtly lesbian, in contrast with Moix's, which is coded[5].

Unlike Moix, Tusquets allows her protagonist to narrate her life story. In this way E "reclama el derecho a entender su vida y su personalidad desde una percepción individual, sin necesidad de confirmación externa" (Ballesteros 30). But Tusquets's novel is similar to Moix's in that the narrator maintains absolute control; with only one exception (which we will consider later), "the narrator's oppressive, solipsistic monologues banish the give and take of interlocution" (Servodidio 171).

The novels correspond in representing the Moix character as painfully shy and withdrawn while the Tusquets character is older, scholarly, more jaded and severe. In *Julia*, the depressed and antisocial university student is initially somewhat frightened of her almost excessively self-confident literature professor: "[l]a personalidad de Eva la atraía y la atemorizaba al mismo tiempo. Julia admiraba la seguridad de Eva, el tono severo y rígido que imponía en la clase, la frialdad con que trataba a los alumnos, quienes no se atrevían a abrir la boca durante las clases [. . .]" (Moix 160-61).

In *El mismo mar de todos los veranos*, the professor is in some ways more human, less imposing; she is depressed and lonely since her husband has once again left her to pursue one of his many affairs with young actresses. E's interest in young Clara is sparked by a friend's intentionally salacious gossip about a Columbian student who she describes as "una aristócrata salvaje y solitaria [. . .] una muchacha inteligente, sensible y exquisita" (Tusquets 49). Encouraged by her friend's exaggerations, the literature professor, suffering from the profession's weakness for such myths, is induced to create her own fictional images of this mysterious student. She imagines an exotic being with "ojos de noche, cabellera al viento, montando a pelo caballos salvajes; labios finísimos y pálidos, sienes azuladas, breves senos y largas piernas [. . .]" (Tusquets 59). E understands that her myth-making necessarily consists of untruths; she imagines an "indómita princesa azteca" (Tusquets 59) although she admits that "no, nunca hubo aztecas en Colombia" (Tusquets 59). But she continues to be fascinated by the game of inventing an image of an intriguing young "princess." When she finally meets Clara, E is attracted to her in spite of the fact that "la presencia real y desmitificadora de este rostro pálido" (Tusquets 60) does not correspond in any way to E's fantasy. Clara is "sorprendentemente flaca, sorprendentemente joven [. . .] sorprendentemente desvalida e insignificante, un poco ruborizada [. . .] y con un leve, ligerísimo temblor en la mano" (Tusquets 60).

In both novels, the professor waits with confident self-assurance, knowing that her student will be unable to resist phoning her. In Moix's novel, Julia struggles to justify her phone call: "[l]a excusa podía ser cualquier tema referente a las clases [. . .] descolgaba el auricular y lo colgaba de nuevo antes de marcar. No se atrevía" (Moix 161). When Julia finally summons the courage to call, Eva invites her over and explains that she was certain of the girl's eventual approach: "Sabía que vendrías, dijo Eva sonriendo. La verdad, esperaba que lo hicieras desde que empezó el curso" (Moix 174).

Similarly, in *El mismo mar de todos los veranos*, the professor waits expectantly for her young student to call, knowing that "era inevitable esta llamada, que en un momento u otro ella tendría que deponer en parte sus defensas y acabar de marcar los números [. . .]" (Tusquets 77). But in Tusquets's novel, E is colder, playing with the sensation of power that she achieves from waiting for the poor girl to make the first move: "es su maullido[6] lo primero que he oído esta mañana al otro lado del teléfono: Soy Clara. Y luego un silencio largo, que se ha prolongado tenso y casi doloroso [. . .] porque me ha divertido no intervenir en seguida, callarme yo también [. . .]" (Tusquets 77).

In *Julia*, Eva hires the girl as her personal office assistant. Julia considers the job the highlight of her life and dreams of spending all her time with Eva: "[a]l acostarse, pretendía no estar en su casa, sino en la de Eva; por la mañana no la despertaría [la criada], sino Eva [. . .] por la tarde trabajaría con Eva, y, después de cenar, dormiría bajo su mismo techo" (Moix 178). But she understands that the older woman does not necessarily share her dreams: "¿Por qué debía Eva permanecer a su lado? Eva tenía su vida, sus problemas, su trabajo, sus amigos; ella, Julia, no era más que una alumna entre doscientas [. . .]" (Moix 160).

In Tusquets's novel, the relationship between the two women is never disguised as a mere professional relationship; it is clearly personal[7]. In spite of Clara's youth and timidity, she gains some amount of control in the relationship through her single-minded devotion to the narrator[8]. Tusquets explains that "in Clara there is always the ideal of total love [. . .]. She is the one who feels so generous and gives love completely" (Mazquiarán, "Narrative" 177).

But E insists on playing games with Clara—games which maintain her sense of power over the girl and allow her to "temporarily escape the boredom and meaninglessness" (Ichiishi 53) of her life. E feels superior since she imagines that Clara is caught up in their relationship and that "yo soy apenas un espectador tal vez curioso, tal vez ligeramente interesado, pero en modo alguno comprometido [. . .]" (Tusquets 84). But in spite of her desire for detachment, it quickly becomes clear that E is as emotionally involved in the relationship as Clara. After their first kiss, she temporarily admits to the depth of her feelings: "yo sé que aunque sus manos me soltaran ahora, yo ya no me levantaría de su lado, y que estos besos agrios y rasposos, tan torpes o tan sabios, cualquiera sabe, me encuentran extrañamente vulnerable [. . .]" (Tusquets 115).

In fact, she is so intrigued by Clara, that—like a feminine Adam

in a temporary paradise—E attempts to claim dominion over her student by naming and renaming her. As a literature professor, E appropriates myths and fairy tales in her attempt to capture Clara's essence: "la Bella de mi historia" (Tusquets 84), "Clara Ariadna [. . .] Clara diosa azteca [. . .] Clara Angélica" (Tusquets 87); "Clara gato" (Tusquets 89); "[m]i princesa guisante de piel sensible [. . .] la más princesa de todas las princesas" (Tusquets 96); "mi patito feo hoy casi princesa cisne blanco" (Tusquets 107).

While in *Julia* the women's relationship remains ambiguously asexual, the women make love twice in *El mismo mar de todos los veranos*; both descriptions are passionate and direct. The women's bodies, movements and pleasure are fluid, like the sea of every summer. "[A]caricio sin prisas las piernas de seda, me demoro en la parte tiernísima, turbadora, del interior de los muslos, para buscar al fin el hueco tibio [. . .] he llegado al fondo mismo de los mares [. . .] y me adentro despacio, apartando las algas con cuidado, por la húmeda boca de la gruta" (Tusquets 139).

But the relationship between the two women is short-lived; in both novels, it is the professor who precipitates the end, like Eve bringing about the expulsion from Paradise. At the end of *Julia*, when Julia's mother discovers that her daughter is working for Eva (the mother's former rival for the father's affections), she forbids Julia to continue seeing her. Julia desperately phones Eva, but the professor is too busy or preoccupied to listen to her: "[l]a voz de Eva, por teléfono, fue seca, cortante. Hola, Julia. Ahora no puedo atenderte, tengo una cena con unos amigos. Llámame mañana. Y colgó" (Moix 182). Immediately attempting a second call, Julia is once again greeted by "la voz fría, casi antipática: Te he dicho que tengo trabajo, ¿sucede algo grave? No seas pesada. Te llamaré mañana. Buenas noches" (Moix 182). Eva is so abrupt that she effectively hangs up on the girl and her differing excuses—she first claims a dinner with friends and then work—suggest that she is not truly interested in Julia and is simply trying to escape her excessive attention.

Julia, frantic with grief and feeling betrayed by both her mother and Eva, swallows handfuls of pills belonging to her mother and grandmother while "[t]odo su cuerpo gritaba el nombre de Eva en un ahogado gemido que se esforzaba por retener" (Moix 182-83). The unhappy Julia is discovered and resuscitated in the hospital, but in the eternal present of the sleepless night which frames the novel, Julia continues to be tormented by the failure of her relationship with Eva. "Pensar en Eva le producía un dolor insoportable. Desesperaba. Sentía

deseos de rasgar las sábanas, destrozar las mantas, agarrar un hacha y destruir los muebles de la habitación [. . .]. Anhelaba la presencia de Eva más que nada en el mundo; oír su voz, ver cómo movía las manos al hablar" (Moix 159-60). Finally, the minimal hope that remains for the protagonist's recuperation at the end of *Julia* is eliminated in Moix's subsequent novel, *Walter, ¿por qué te fuiste?* (1973), when Julia starves herself to death. Eva's suggested future is happier; she will likely continue to be a successful professional, although she may remain alone, with no partner or immediate family.

In Moix's novel, the failure of the relationship with Eva is the final straw for Julia who chooses suicide over a life without her. But Eva's rejection of Julia's love is less disturbing than E's betrayal of Clara in *El mismo mar de todos los veranos*. While E wants to stay with Clara and "repetir un millón de veces el mismo recorrido suave de su cuerpo con mis manos" (Tusquets 159), she also resents the strength of her reaction to the girl, feeling "desvalida y desnuda como nunca lo estuve en el pasado" (Tusquets 158). E is frightened by the all-encompassing nature of Clara's love, startled that Clara is "tan absolutamente mía" (Tusquets 162). She understands that Clara "ha derrumbado de golpe todas sus defensas y ha renunciado lúcidamente—locamente lúcida—a cualquier intento de juego" (Tusquets 162). Clara's serious commitment to their relationship unsettles E and reminds her of the one time when she loved completely and was cruelly abandoned.

E tells Clara this story shortly before she abandons her. As a young woman, E fell in love with Jorge who—as a foreigner (like Clara)—seemed to offer the possibility of escape from the limitations imposed by E's family and social class. The relationship with Jorge seemed ideal, until he inexplicably committed suicide, abandoning the narrator without so much as a note of explanation. Crushed, E allowed her mother to marry her off to Julio—a man she could never love.

E reenacts this story with Clara, although she is now the betrayer, the one who abandons the innocent young woman, without explanation[9]. When E's husband Julio—a hatefully triumphant don Juan, reeking of money, success, cologne, tobacco and sex—returns from his latest affair, E agrees to see him, but reassures Clara that she will be home in time for dinner. The narrator understands that her philandering husband's display of remorse is merely another "representación barata—que Julio está montando" (Tusquets 204) and she admits that "hace millones de millones de años [. . . Julio] dejó de interesarme [. . .]" (Tusquets 207). Still, she remains incapable of asserting her will so as to free herself from his grasp. She passively lets him drag her to

dinner and get her drunk, even though she is aware that Clara is waiting for her. "[T]al vez tú, Clara, pasarás la noche entera sola en el patio de las buganvillas, esperándome—¿hasta qué hora? ¿en qué instante nacerá la sospecha, en qué instante se afirmará la certeza de que te he, de que me he, traicionado? [. . .]" (Tusquets 213)[10].

Finally, accepting that she does not have the strength to resist playing the role that Julio has scripted for her, E simply lets him drag her to bed. Their sexual intercourse contrasts with the liquid fluidity of the love between the two women; here sex is fire, violence, pain. The narrator is captured and pinned down like "una pobre mariposa agonizante" (215) in Julio's collection. "[E]l hombre coleccionista me manipula, me maneja, me dispone en posturas distintas [. . .] y entonces, en una embestida brutal, su sexo me traspasa como un alfiler al rojo vivo, no, como una bola de fuego que atraviesa certera el aro, como la flecha que se clava en el centro preciso de la diana [. . .]" (Tusquets 214).

The narrator passively allows her husband to possess her, but her final betrayal of Clara is her enjoyment of the sexual brutality. She maintains "los labios apretados y la garganta contraída para no gritar, para no gritar de dolor, pero sobre todo, ante todo, para no gritar de placer, este torpe placer que ha de llegar al fin, histérico y crispado, inevitable y odioso como la misma muerte [. . .] la que me penetra en acometidas sucesivas y brutales, cada vez más brutales [. . .]" (Tusquets 215). The narrator loves Clara but betrays her by feeling pleasure in this quasi-rape[11].

El mismo mar de todos los veranos concludes with Clara's departure. While the narrator admits that "las dos sabemos que nos queremos todavía [. . .]" (Tusquets 227), she also believes that Clara must leave because if she remained, "siempre, una y otra vez, yo volvería a traicionarla para traicionarme, volvería a herirla para herirme, volvería a asesinar en ella la esperanza para anular una vez más en mí toda posible esperanza [. . .]" (Tusquets 227). By betraying Clara, E is "on the deepest level, betraying herself" (Ichiishi 60). Still, E maintains the hope that Clara will now be strong enough to go out and conquer the world in a way that she herself cannot: "haciendo—espero—la guerrilla y el amor y la literatura con otros en sus selvas colombianas o donde quiera y pueda [. . .]" (Tusquets 228).

But any possible hope for Clara's future is refuted by the novel's concluding words, spoken by Clara—the only time the narrator allows any direct dialogue in the novel; Clara says, "<<...Y Wendy creció>>"

(Tusquets 229). Just as the mature Wendy lost her ability to fly to Neverland with Peter Pan, the grown-up Clara will lose her childlike idealism, her capacity to love fully, without reserve, without fear. As this quote is also the epigraph to the novel, the novel ends as it began, a bittersweet circularity which suggests that the cycle of love, betrayal and abandonment will continue[12]. Young E loved deeply and was betrayed; the older E betrayed young Clara in turn. The troubling likelihood is that Clara, too, will lose her capacity for pure love and will inevitably betray her future partners[13].

So while Moix and Tusquets both novelize their common autobiographical experiences, the authors differ particularly in their vision of the future for their respective characters. Each author allows an uncertain glimmer of hope for the other woman while condemning her own character to nearly complete defeat. Moix's Julia attempts (and in her second novel, succeeds) at committing suicide while Tusquets's E betrays herself by returning to her false, brutal husband. In these novels, lesbian love appears as a briefly liberating, but in the long run, unsustainable option.

—Sandra Kingery
Lycoming College, Willamsport, PA

Notes

[1] Barbara F. Ichiishi notes the "intense relationship" (18) between Esther Tusquets and Ana María Moix and claims that "an intense dialogue is sustained throughout their works. [. . .] In Tusquets' opus, Moix appears in each work of the trilogy as the protagonist's adolescent lover, Clara. In Moix's books, Tusquets appears in various but easily recognizable forms, the most obvious of which is perhaps the character Eva in her first novel, *Julia*" (18). Ichiishi goes on to note that Moix dedicated *Julia* to Tusquets and that one of Moix's short stories, "Dedicatoria," "constitutes an extended love poem to the older woman" (18).

[2] Moix uses the name Julia for herself and Eva for Tusquets. Tusquets uses Clara for Moix while her narrator remains nameless (although the reader knows that her name has two syllables and starts with an E). Each author gives the other woman a positive, symbolic name: Eva and Clara.

[3] Sara E. Schyfter, for example, claims that Julia's attachment to Eva was "frustrated by the indifference of her teacher" (27).

[4] As Margaret E. W. Jones points out, "[a]lthough no censorship laws would cause problems [. . .], some of the material in the novel was still controversial in 1978. The explicitly erotic nature of the text and, particularly, the feminine perspective on sexual matters were new to Spanish fiction" (187).

[5] These terms come from Bonnie Zimmerman.

[6] Both Moix and Tusquets describe the Moix character as a cat throughout these novels. It is significant that, in Catalan (the first language of both authors), "Moix" means cat.

[7] Furthermore, in *El mismo mar de todos los veranos*, the women's relationship is not instigated by a prior love affair, such as Eva's relationship with Julia's father in Moix's novel. Andrew Bush considers male intervention an "inevitable mediation between women" (154) in Moix's novels.

[8] Catherine Davies notes that Clara "is far from passive. She is the interlocutor, the therapist, the curious listener, who draws out the narrator's repetoire of stories to effect a talking cure. Although it is the protagonist who narrates and weaves the text, it is Clara who is silently spinning the cocoon around the chrysalis-narrator which—once completed—will allow the narrator to effect a metamorphosis" (265). Geraldine Cleary Nichols, on the other hand, describes Clara as "the archetypal woman-as-victim" ("Minding" 165) since, in the end, she passively allows E's betrayal.

[9] Geraldine Cleary Nichols notes that E "take[s] on other male-identified behavior patterns [. . .] she plays a victimizer in the traditional boy-leaves-girl stories" ("Minding" 164).

[10] The narrator speaks her thoughts as if she were speaking to Clara directly. Her use of the future tense shows that, even while she is still with her husband, she is capable of imagining how Clara will spend the night helplessly waiting for her.

[11] Linda Gould Levine objects to this ending, believing it a "betrayal of the narrator to herself, Clara and her own sexuality, and more significantly, betrayal of Tusquets, author, to her character and reader [. . .]" ("Reading" 207). She believes that Tusquets "has dubiously projected a male mentality onto her female character. In this sense, she ultimately misreads not just her narrator, but in a more global sense, woman's sexuality, and the passage is noticeably jarring for a feminist reader wary of the image of woman masochistically enjoying violent

sex" ("Reading" 208).

[12] In fact, Tusquets has stated that "al principio la novela se iba a llamar 'Y Wendy creció'" (Mazquiarán, "Conversación" 110).

[13] Some critics have found hope in this ending. For example, Elizabeth J. Ordóñez remembers that "Wendy's coming of age allows her to cease playing mother to little boys and pirates [. . .]" (45). Margaret E. W. Jones notes "the hopeful note associated with Clara's departure, which, if not triumphal, at least is not in defeat. Clara is left with choices which imply that the closed patterns of the Old World may not follow her to the New" (193). But Jones also notes that the novel's continuous references to myths and fairy tales with allusions of betrayal "suggest that escape from—or even modification of—the pattern will be impossible" (189). Geraldine Cleary Nichols, while originally positing a hopeful interpretation of the ending, "now suspect[s] such optimism was unfounded" ("Minding" 165). Tusquets herself defines the tone of the novel as "resignation" (Mazquiarán, "Talking" 180).

Works Cited

Ballesteros, Isolina. *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. Romance Lang. and Lit. Ser. II. Vol. 207. New York: Peter Lang, 1994.

Bellver, Catherine G. "The Language of Eroticism in the Novels of Esther Tusquets." *ALEC* 9.1-3 (1984): 13-27.

Bush, Andrew. "Ana María Moix's Silent Calling." *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*. Ed. Joan L. Brown. Newark: U of Delaware P, 1991. 136-58.

Davies, Catherine. *Spanish Women's Writing. 1849-1996*. Women in Context Ser. Atlantic Highlands NJ: Athlone P, 1998.

Ichiishi, Barbara F. *The Apple of Earthly Love. Female Development in Esther Tusquets' Fiction*. Nuestra Voz Ser. Gen. Ed. Amy Williamsen. Vol 1. New York: Peter Lang, 1994.

Jones, Margaret E. W. "Afterword." *The Same Sea as Every Summer*. By Esther Tusquets. Trans. Margaret E. W. Jones. European Women Writers Ser. Lincoln: U of Nebraska P, 1990. 185-95.

Levine, Linda Gould. "The Censored Sex: Women as Author and Charater in Franco's Spain." *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller. Berkeley: U of California P, 1983. 289-315.

—. "Reading, Rereading, Misreading and Rewriting the Male Canon:

The Narrative Web of Esther Tusquets' Trilogy." *ALEC* 12.1-2 (1987): 203-217.

Mazquiarán de Rodríquez, Mercedes. "Conversación con Esther Tusquets." *Letras peninsulares* 1.1 (Spring 1988): 108-16.

—. "Talking with Tusquets." *The Sea of Becoming. Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*. Ed. Mary S. Vásquez. New York: Greenwood Press, 1991. 173–88.

Moix, Ana María. *Julia*. Barcelona: Lumen, 1991.

Nichols, Geraldine Cleary. "*Julia*: This is the Way the World Ends." *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Ed. Janet Pérez. Madrid: Ediciones José Poffúa Turanzas, 1983. 113-23.

—. "Minding Her P's and Q's. The Fiction of Esther Tusquets." *Indiana Journal of Hispanic Literatures: Writing Against the Current* 2.1 (Fall 1993): 159-79.

Ordóñez, Elizabeth J. "A Quest for Matrilineal Roots and Mythopoesis: Esther Tusquets' *El mismo mar de todos los veranos*." *Crítica hispánica* 6.1 (1984): 37-46.

Schyfter, Sara E. "The Fragmented Family in the Novels of Contemporary Spanish Women." *Perspectives on Contemporary Literature* 3.1 (May 1977): 23-29.

Servodidio, Mirella. "A Case of Pre-oedipal and Narrative Fixation: *El mismo mar de todos los veranos*." *ALEC* 12.1-2 (1987): 157-74.

Soufas, C. Christopher, Jr."Narrative Form as Feminist Ideology: Feminist Consciouness/Criticism in Laforet's *Nada*, Matute's *Primera memoria* and Moix's *Julia*." *Discurso. Revista de estudios iberoamericanos* 11.1 (II 1993): 153-61.

Tusquets, Esther. *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Lumen, 1983.

Zimmerman, Bonnie. "Lesbians Like This and That. Some Notes on Lesbian Criticism for the Nineties." *New Lesbian Criticism: Literary and Cultual Readings*. Ed. Sally Munt. New York: Columbia UP, 1992. 1-15.

Recordando a Borges: Entrevista con María Esther Vázquez

María Esther Vázquez, escritora y periodista cuyos intereses abarcan múltiples áreas de la literatura, el arte y la filosofía, es autora de dieciséis libros, entre ellos cuatro de cuentos, uno de poemas y tres sobre la obra de Borges. Generosamente compartió con la autora de esta entrevista sus recuerdos sobre su amigo entrañable— Jorge Luis Borges— una de las personas más influyentes en su vida[1]. Según éste, los cuentos de María Esther Vázquez poseen "la pasión de la imaginación y de esa apariencia de eternidad que deben tener todas las criaturas del arte". En 1988 fue condecorada por la República Italiana con el grado de Caballero Oficial. Con *Borges: Esplendor y derrota*, en 1995, ganó el **VIII Premio Camillas de biografía, autobiografía y memorias**, por ser un libro revelador de la compleja personalidad del escritor y del ambiente intelectual que lo rodeaba. Ofreciendo una vision penetrante del mundo privado de Jorge Luis Borges, la autora muestra la coexistencia del mito y de la desdicha en la vida del genio, no siempre preparado para las intervenciones de la realidad y las perturbaciones que lleva consigo. Además, el panorama de las conexiones amistosas y afectivas que esta biografía ofrece, contribuye al mejor entendimiento de relatos de Borges que siguen siendo enigmáticos a pesar de los innumerables estudios realizados[2].

Nataly Tcherepashenets: Usted acompañó a Borges en muchos viajes, ¿no es cierto?

María Esther Vázquez: Sí. Yo estaba en adoración con Borges. Estaba muy joven. Yo lo acompañé en muchos viajes a Borges, no solamente a Europa pero también acá en Argentina. Trabajábamos tres días por semana -lunes, miércoles y viernes- en su casa. Así que yo iba, siempre hablaba un ratito con su madre -que era una mujer extraordinaria- y después trabajaba con Borges. Pero además yo le leía mucho en alemán. Con los años esta adoración de rodillas que uno siente cuando es muy joven se transforma en cariño, en una relación de amistad. Yo le hacía muchas bromas. Nunca lo llamé Georgie; a partir de que el Reino Unido lo hizo "Sir de la Corona", yo lo llamaba "Sir George". Era una broma. Nadie sabía que Borges era "Sir". Después me convertí en una amiga que podía admitir esas bromas. Cuando Borges envejeció, había esta relación de protección que uno siente por

una persona que está muy invalida: porque era ciego, caminaba mal y se sentía perdido en el mundo.

NT: Pero eso solamentente en los últimos años, ¿no?

MEV: Sí, los últimos años de Borges no eran demasiado felices, porque la vejez no es feliz.

NT: En *El libro de arena*, se siente esta tensión entre lo infinito y el miedo de la finitud. ¿Le parece a usted que esta tensión tiene alguna repercusión biográfica?

MEV: Yo no sé. No creo que él tuviera miedo de morir. El nació en un hogar donde la madre era muy católica y el padre era ateo. Un cristiano tiene la concepción de la vida eterna y la convicción de que existe Dios.

NT: ¿Y Borges tenía esta convicción también?

MEV: Borges oscila. Cuando Borges habla de los prototípicos esplendores, "Esplendores" va con mayúscula. En su soneto sobre Espinoza, "el mapa de Aquel que es Todas Sus Estrellas", "Aquel" de Dios va con mayúscula y "Todas Sus Estrellas" van con mayúscula porque es Dios. Entonces Borges cree y no cree. En "La Biblioteca de Babel" y en "El milagro secreto" , que para mí son relatos claves, aparece Dios. El está todo el tiempo entre la existencia de Dios y la no existencia de Dios. Pero si uno cree en la existencia de Dios también cree en la vida eterna. Si Borges era creyente o no, no sé, pero cuando él tomaba un avión y se sentaba, siempre daba tres golpecitos en el asiento y eso no es una superstición. Borges no era supersticioso. [Una vez, durante un viaje], en el medio de la nieve había que cruzar doscientos metros para entrar en una capillita que medía tres metros y que había estaba cerrada no sé cuanto tiempo. Tuve que ir a buscar al cuidador, trajo la llave y él rezó el "Padrenuestro" en anglosajón para dar una sorpresa a Dios. Borges quería morir y ser olvidado; si creía realmente, no sabemos.

NT: Unos amigos y críticos (como Alicia Jurado, por ejemplo) destacan la importancia del tema del destino en Borges. ¿Le parece que Borges creía en el destino?

MEV: Borges creía en su destino; en la predestinación, no sé.

Borges supo siempre que iba a ser escritor. El supo siempre que su vida sería una serie de amores desdichados: lo escribió en un poema cuando era muy joven, el cual publicó en la revista *Grecia*, donde lo dice sin saberlo: era una intuición . En este poema muy significativo, él da a entender my claramente que nunca encontrará la felicidad de amor. Evidentemente estaba hecho para la literatura y para nada más.

NT: Usted colaboró con Borges en dos libros importantes: *Introducción a la literatura inglesa* y *Literaturas germánicas medievales*. ¿Podría describir el proceso del trabajo en colaboración?

MEV: Aparte de estos dos libros, hice con él los treinta y dos tomos de una colección de la literatura fantástica que se llama *Babel* y que hicimos para Franco María Ricci, un hombre muy culto, un italiano que tiene una editorial y una librería de libros muy refinados. Este Franco María Ricci, un hombre con mucho dinero, tiene librerías en París, en Parma, en Milán y en Nueva York, y le pidió a Borges que hiciera una colección de literatura fantástica, unas antologías, pequeñas antologías.

NT: ¿Una selección de relatos fantásticos?

MEV: Sí. Entonces era así. Borges se acordaba de los cuentos fantásticos de Kipling y otros escritores favoritos y yo buscaba los textos. Elegíamos los cuentos y él hacía un prólogo, que me dictaba, y yo le mandaba todos los materiales a Franco María Ricci a Italia. Hicimos 32 volúmenes. Pero también hicimos libros de gran formato: hicimos *El Congreso del mundo*, con su relato "El congreso". Borges eligió fragmentos de la literatura del mundo occidental donde se habla del más allá: un fragmento de *La Divina Comedia* y un fragmentito de Swedenborg que se llama "Del cielo al infierno". Incluimos un cápitulo de la Odisea donde se habla sobre los muertos; hicimos un libro que nos costó bastante trabajo. Trabajamos por un año en ese libro donde presentamos los fragmentos -algunos my difíciles de encontrar- e hicimos el prólogo.

NT : ¿Quién hacía las traducciones?

MEV: Mandábamos los textos en inglés y Franco buscaba los traductores. [También] hicimos los cuentos fantásticos argentinos donde

hay uno mío, llamado "El elegido", un cuento donde el protagonista es Lázaro que estuvo en el otro mundo.

NT: ¿Cuáles fueron los criterios de selección?

MEV: Eran los autores que le gustaban a Borges: Kipling, Stevenson, Jack London, a los que él volvía una y otra vez.

NT: ¿De todas las literaturas?

MEV: Sí, de todas literaturas, de idiomas italiano, francés, inglés... Allí estaba Gustav Meyrink con *Der Gölem*. Ya no me acuerdo: fueron sesenta y dos títulos, de los cuales treinta hicimos con Borges. Uno era de cuentos de Borges, que él escribió especialmente para esta edición de Ricci y que se llamó algo así como "25 de agosto de 1983". Eso fue escrito en los años setenta. Borges creía que cuando estamos hablando del año 2000, entonces podemos poner una fecha futura, como 2009, e inventar una ficción; pero el tiempo pasa y llega el momento. En ese cuento Borges se suicida, pero por supuesto cuando llegó el momento no se suicidó. Era una ficción literaria. Cuando llegó la fecha mencionada en el cuento, Borges dijo: "¿Qué hago: me suicido como un caballero o dejo pasar la cosa?", y dejó pasar la cosa .

Eso era una parte del trabajo en colaboración. Después Franco quería un diccionario de la A a la Z, pero no de la obra de Borges sino sobre sus definiciones, un Borges oral. Por ejemplo: ¿qué es el amor para Borges, o qué es la amistad? Yo lo tomé de los reportajes que había hecho antes. En español este diccionario lo tiene la editorial Ciruela.

NT: ¿Y cómo trabajaron sobre las literaturas germánicas medievales?

MEV: Bueno, yo sabía alemán y para mí era muy fácil el alemán antiguo. Entonces volvímos a releer toda la obra que [Borges] ya había hecho.

NT: Tenía *Antiguas literaturas germánicas* **escrito antes, ¿no es cierto?**

MEV: Si, y aparte había escrito en 1934 o en 35 *Historia de la eternidad*. Y en *Historia de la eternidad* hay todo un capítulo dedicado a

las *kenningar*, es decir, a los metáforas en anglosajón. Tenía mucha cercanía con este asunto del idioma. Hace diez siglos que no se hablaba anglosajón; entonces Borges inventó la pronunciación y recitaba "Padrenuestro" en anglosajón. Después nos encontramos que los especialistas hablaban de una manera totalmente distinta. Borges tenía un inglés mas bien parecido al escocés, un inglés muy duro, pero yo tampoco estoy segura de que esos señores de la universidad tuvieran la pronunciación correcta. En este libro Borges dictó y yo escribí, nada más. De colaboración nada.

La *Introducción a la literatura inglesa* fue muy diferente, porque Borges tenía sus amores y yo tenía los míos. A mí me gustaba mucho Lawrence, el D.H. Lawrence de *Mujeres enamoradas*, de *Lady Chatterley*. Y después este libro espléndido que es *El amante de Lady Chatterley*. Borges pensaba que esta novela era obscena e inmoral, porque hay una escena donde se describe cómo la protagonista descubre qué es el amor físico. Pero no es una escena pornográfica ni nada; comparado lo que se lee ahora eso es para los niños del jardín de infantes. Es una escena ligeramente erótica: [la protagonista] descubre un cuerpo viril, sano... No es una obscenidad. Pero Borges no lo entendía así, pues era un puritano. A mí Lawrence me encanta. (La madre de Borges tradujo "The Horsedealer´s Daughter"; era muy buena traductora). Entonces yo lo engañaba, buscaba el libro y le leía una descripción muy bien hecha de algo. Borges me pedía: "Sigue, por favor. ¿De quién es ese libro tan bien escrito; no lo conozco?" "Es un libro que no quieres poner", [le contestaba].

Lo mismo pasó con Charles Morgan. Morgan tiene una novela que se llama *Sparkengbroke*. Busqué un pedazo donde el protagonista está en un cementerio y dice una frase sobre lo poco que vale la vida, lo fugitivo del vivir, y piensa qué quedará de él: nada, que es un destino común. Lo leí también y así Morgan también fue incluido. Lo engañé varias veces... pero más que engaño era la cuestión de leer, de buscar un fragmento muy lindo. Ahí sí colaboré.

NT: En su libro de *Diálogos*, hay una conversación entre usted, Borges y Raimundo Lida donde Borges dice que para él la literatura es un hecho y no una serie de hechos. ¿Qué opina Ud?

MEV: Para Borges la literatura es un bloque de donde no se puede salir porque es infinito.

NT: En la misma conversación dice que prefiere leer a escritores de los siglos XVIII o XIX y no a los contemporáneos, porque "los contemporáneos estábamos escribiendo todos el mismo libro". ¿Cómo comprende usted esta frase?

MEV: Quiere decir que todos vivimos en el mismo tiempo y hacemos las mismas cosas. Todos estamos llevados por las influencias de nuestro tiempo. El prefería leer lo que había sido escrito antes, para ver cómo se vivía. Además, Borges odiaba los diarios, y decía que había que leer algo 50 años después que había sido escrito.

NT: Usted dice que la literatura de Borges no tiene ni precursores ni sucesores. ¿Podría comentar esta observación suya?

MEV: Borges se unió en su juventud al movimiento ultraísta, que le daba a la metáfora el valor máximo. La metáfora es la reina absoluta de la literatura. Después se dio cuenta de que era una torpeza. Entonces rompió con él. Cuando ya había escrito un poema ultraísta, dejó el ultraísmo. Empezó a buscar su manera de ubicarse dentro de la literatura. En *Fervor de Buenos Aires* está prácticamente todo lo que va a hacer después. Hay un acercamiento al lenguaje que nadie había intentado antes. Por ejemplo, Borges es el primero que usa el "vos" (voseo) argentino dentro de la literatura. Dice: "He recorrido las calles del mundo y sólo a *vos* el corazón ha sentido tan seguro pasar". Borges construye su propio lenguaje. La noche, dice, era "olorosa como el mate curado". El olor de mate curado es un olor especial que no lo tiene otra cosa en el mundo, como no lo tiene el pasto recién cortado. Borges está eligiendo el camino de las palabras.

NT: ¿Entonces el lenguaje de Borges es muy argentino?

MEV: Eso es argentino, pero después él elige formas para hablar que ya no son tan argentinas. Por ejemplo: "He transitado las calles del mundo y de la tierra". Nadie utiliza dentro del idioma castellano la palabra *transitar*. Por eso Borges no tiene antecedentes. Hace alusión un poco a Bernardo Shaw, de quien nunca dijo que fue su fuente de la inspiración, pero lo fue. Kafka también. Pero ha salido una torta que no se puede repetir. Nadie puede seguir el camino de Borges porque es un callejón sin salida. Es un estilo de él y punto.

NT: En su opinión, ¿en qué consiste la influencia de Borges en el desarrollo de la literatura?

MEV: Borges marcó a casi todos los escritores de este siglo [XX], y sigue marcándolos.

NT: Leí con mucho interés su libro de *Biografía de Victoria Ocampo*. ¿Cómo eran las relaciones entre Borges y la fundadora de la revista *Sur*? Parece que no eran fáciles.

MEV: Sí, pero Victoria lo respetaba mucho a Borges, y además Borges le debe mucho a Victoria y nunca lo reconoció. Después que Victoria falleció en 1979, le pedí escribir algo sobre ella en el diario, una colaboración para *La Nación*, y allí se portó bien: escribió una página espléndida.

NT: Volviendo a la escritura, ¿los libros de Borges tuvieron alguna influencia en la formación de su propio estilo de escritora?

MEV: No. De Borges yo aprendí que uno es especie de granito de arena en un gran desierto. Cuando yo veo a la gente que es tan soberbia, que cree que ha hecho algo maravilloso, que se jacta de lo que ha hecho, me doy cuenta de que este infeliz no se da cuenta de que uno no vale nada. Después aprendí el rigor de la escritura: a trabajar la prosa absolutamente, a dedicarle tiempo, no apurarte, corregirla constantemente. Pero yo no escribo en la manera de Borges. Mi primer cuento -que le leí a Borges- se llama "La confesión"; está en *Los nombres de la muerte* y cuenta sobre Isabel la Católica. A Borges le gustó muchísimo y me hizo una corrección; me dijo: "Habría que poner un detalle de algo que en esta epoca no occurra pero que en esa epoca pudiera occurrir para excitar la curiosidad del lector". Por ejemplo, en ese cuento hay un chico que no se atreve a mirar a la señora porque esta señora es la reina. Entonces puse que veía cadáveres de ahorcados el viernes. En nuestra civilización nadie cuelga a ladrones el viernes.

NT: A Borges le gustaba mucho este libro.

MEV: Le gustaban todos mis libros de cuentos. Le gustaban mucho *Las crónicas de un peregrino* y las *Invenciones sentimentales.*

NT: ¿Cómo era la relación entre Borges y Julio Cortazar, cuyo primer relato, "La casa tomada", Borges publicó en *Los anales de Buenos Aires*?

MEV: Borges descubrió a dos escritores importantes en esta revista . Uno de ellos es Cortázar. Por cierto, la señora que dirigía esta revista le dijo [a Borges]: "Bueno, Borges, a usted le pago 100 pesos -supongamos-, y a éste le pago 50". Y Borges respondió: "No. O a todos nos paga 100 pesos o a todos nos paga 50". Finalmente, pagó a todos 100 pesos. Borges leyó la obra de Cortázar. Aunque quizás no haya leído *Rayuela*. Borges apreciaba mucho la obra de Cortázar. Me acuerdo de que hice un trabajo sobre "La noche boca arriba" y que se lo mostré a Borges. Borges me pidió leerle el cuento y me dijo: "Es un gran cuento". Cortázar en un momento determinado de su vida estaba muy relacionado con la izquierda y en ese momento Borges veía muy mal a la izquierda. En ese entonces Cortázar vino a Argentina, por la época en que él escribió *El libro de Manuel*. Un día, estando en la calle Florida, él iba para el norte y nosotros íbamos para el sur. Yo le dije a Borges: "Ahí pasa Cortázar". "Bueno, parémonos", dijo Borges. "Ya se fue", le dije yo. "¿Cómo no me saludó?", me dijo Borges con dolor. Después de eso no se vieron nunca más. Pero Borges lo respetaba muchísimo.

NT: ¿Qué influencia tuvieron los padres en Borges?

MEV: El padre, que era un hombre muy complicado, tenía muchísima influencia en Borges, mucho más que su madre. El padre lo formó. A los ocho, nueve años, el chico ya podía entender Platón a partir de la forma de una naranja, algo que se puede tocar y comer, pues el padre le había expicado uno de los diálogos más difíciles, que es el de la belleza[3]. Borges tenía cuarenta y un años cuando su padre murió.

NT: Me ha chocado no encontar ningún museo grande dedicado a Borges, solamente ese sitio pequeño que hizo Alejandro Vaccaro. ¿Cuál sería un museo ideal para Borges?

MEV: El museo ideal sería conservar el piso en la calle Maipú, tal como estaba cuando Borges vivía allí. Pero el señor que compró el departamento de Borges, también compró varios departamentos en esa casa. Todo lo de Borges fue vendido, a excepción de *Encyclopædia Britannica* del año 1911, que la tiene Miguel de Torre, y el costurero de

la madre de Borges, que lo obtuvo Norah y ahora lo tendrá Luis, en cuya casa vivía Norah.

--Nataly Tcherepashenets
University of California, Los Angeles

Notas

[1] El viaje a Buenos Aires en octubre del 2000 y la entrevista fueron posibles gracias al "Ben and Rut Pine Travel Award".

[2] Me refiero particularmente a la correspondencia entre Jorge Luis Borges y Ulrica von Kuhlemann, quien probablemente inspira la imagen de la protagonista que aparece en uno de sus pocos relatos amorosos: "Ulrica" (Libro de arena)

[3] Se refiere probablemente a *Symposium*, de Platón, donde se discute la belleza en el movimiento de lo concreto a lo abstracto.

Isla de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz, Brasil: invención y reinvención del espacio discursivo en el Brasil colonial[1]

Portugal ya comercializaba con India y África cuando Pedro Álvarez Cabral llega a Brasil, en 22 de abril de 1500. La fecha representa la invención del discurso que inaugura la América portuguesa. Un discurso que, ya en su fundación, territorializa la naturaleza y al amerindio, en lo que concierne a las proyecciones imaginarias europeas sobre, principalmente, los límites dicotómicos del Paraíso y del Infierno. Conquistadores, jesuitas, calvinistas y luteranos, aventureros, buscadores del "oro del Perú", escriben sobre sus experiencias. Pienso que estos discursos son, algunas veces, ambiguos; otras veces, plurales. La *Carta* de Pero Vaz de Caminha (citado en: Cortesão 1994:156-174) al rey de Portugal, por ejemplo, refleja la ambigüedad de la tierra descubierta: flexible, el texto deriva de isla a tierra, jugando con las dimensiones geográficas de la América portuguesa. Por otro lado, creo que los textos que traen en sí una visión plural de América portuguesa son aquellos en que figuran aspectos del "bien" y del "mal" en América. Muchas veces se encuentra una naturaleza edénica al lado de una "humanidad infernal", especificando el territorio como lugar propicio para generar riquezas, simultáneamente llamando a la dominación del amerindio. En este discurso, una naturaleza edénica surge al lado de una humanidad infernal, cuya representación máxima se encuentra en la práctica del ritual de la antropofagia[2].

La necesidad de fijar límites a lo que es desconocido se traduce inmediatamente a los registros discursivos de la colonia portuguesa. Por ejemplo, los historiadores han elaborado hipótesis que buscan elucidar las dudas existentes, aclarar hipótesis y definir posibilidades sobre la intencionalidad del viaje de la escuadra manuelina hacia Brasil. Una de ellas es que el descubrimiento es el resultado de una casualidad, casi una pérdida en el océano, cuando Cabral buscaba un camino marítimo para la India.

Otra hipótesis es la del intencional alejamiento hacia el oeste. Jaime Cortesão opta por una salida legal para el impasse, cuando señala que habría que saber si este desvío se relacionaba estrictamente con el camino para la India obedeciendo, así, al regimiento real (1994: 57). El autor recuerda que Cabral viajaba para la India bajo las instrucciones técnicas de Vasco da Gama, quien había hecho este viaje anteriormente y era el navegante responsable por la instalación de las colonias

portuguesas en Asia. En ese caso, hubo un intencional, consciente y excesivo desvío, "e muito mais considerando o exagero da estimativa dos pilotos, forçoso se torna considerar que Pedro Álvares Cabral se propunha qualquer objetivo suplementar, que não o da simples derrota para a Índia" (57). Según este análisis, Cortesão concluye que Pedro Álvarez Cabral, desviándose para el oeste, realizó una exploración del Atlántico Meridional, objetivando el descubrimiento de las tierras dentro de los límites impuestos por el Tratado de Tordesillas.

El documento que envió Pero Vaz de Caminha, relator del viaje de Cabral, revela, según el autor, el descubrimiento de Brasil como un hecho natural que obedece a una ruta previamente trazada y recorrida. Pero los problemas relativos a una anticipada información sobre la real existencia de tierras al sur del ecuador encuentran lugar en la terminología usada por De Caminha en su relación. El escribano usa *achamento* (hallazgo) en lugar de descubrimiento: "A verdade é que a palabra, em pena de escritores contemporâneos de De Caminha, se empregava, por exemplo para designar o mais intencional dos descobrimentos portugueses –o da Índia" (57).

La palabra *achamento* era el término portugués que ya se utilizaba desde la mitad del siglo X, mientras *descobrir* (descubrir) es de uso corriente solamente a partir del último cuarto del siglo XV.

> Só quando a grande empresa nacional ganha carácter e rumo definitivo e é consagrada pelos resultados, surgem no vocábulo correspondente as palavras *achamento* e *descobrimento* (a primeira muito menos comun) como designações específicas de novos conhecimentos geográficos adquiridos por meio das navegações. *Descobrimento* torna-se durante o século XVI não só a palavra nova, mas nobre, consagrando uma categoria heróica e inovadora na ação e na ciencia (178).

La pesquisa filológica prueba, también, que el término *conquista*, perteneciente a la caballería y a la guerra, fue generalizado en el discurso de la navegación. De todos modos, a pesar de tales consideraciones, era verdadera la sospecha de un nuevo continente al sur de las tierras descubiertas por Colón. Para los portugueses, entretanto, ese fue el descubrimiento de un nuevo mundo. Pero Vaz de Caminha, en su relato, traduce la impresión que marcó a los integrantes de la empresa portuguesa: el territorio que concierne al litoral brasileño visto desde los navíos, configuraba una isla. Este texto no es, con todo, el único

documento sobre la expedición de Cabral a India.

Solamente tres testimonios se conservaron. La Carta de De Caminha, la carta de Mestre João (Maestro Juan), ambas dirigidas a D. Manuel desde Porto Seguro, Bahia y la *Relación* (*Relação*) del Piloto Anónimo, divulgada en italiano y publicada por primera vez en 1507, en la colección de Montalboddo, *Paesi Nuovamente Ritrovati*. De los tres testimonios, solamente la *Relación* del Piloto Anónimo fue conocida en el siglo XVI (citada: Cortesão, 1994), Cortesão atribuye este desconocimiento a tres factores:

> ...a política de reserva seguida pelos dirigentes em tudo o que se referia à informação geográfica sobre as terras descobertas; o desleixo do monarca que não cuidou de enviar a tempo alguns desses documentos para o Arquivo Real; e, segundo cremos, o irritado desfavor em que D. Manuel manteve Pedro Álvares, que se recusara a aceitar o comando de nova expedição em condições que ofendiam as suas prosápias de fidalgo (22).

Sin embargo, la *Carta* de De Caminha, el documento más completo sobre el descubrimiento de Brasil, solamente fue divulgada en el siglo XVIII: "cerca de 1790 descobriu-o (ao "precioso documento") o erudito historiador castellano Juan Bautista Muñoz" (24).

A pesar del carácter definitivo del texto de De Caminha, los tres documentos concuerdan en una cosa: describen la tierra descubierta como una isla. En De Caminha esta referencia se encuentra en el final de la relación, después de haber bautizado la tierra como Tierra de Vera Cruz: "ao monte alto o capitão pôs nome -o Monte Pascoal e à terra – a Terra de Vera Cruz" (157). Pero, al cerrar la carta, escribe: "beijo as mãos de Vossa Alteza. Deste Porto Seguro, da vossa Ilha da Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de Maio de 1500" (174). En la carta del bachiller Mestre João, también se menciona la isla:

> Quanto, Senhor, al sítio de esta tierra, mande Vossa Alteza trazer un mapa-múndi que tem Péro Vaz Bisagudo y por aí poderá ver Vossa Alteza o sítio desta tierra, mas aquele mapa-múndi não certifica se esta terra é habitada ou não; é mapa dos antigos e ali achará Vossa Alteza escrita também a Mina. Ontem quase entendemos por acenos que esta era ilha, e que eram quatro, e que doutra ilha vêm aquí almadias a pelejar con eles e os levam cativos (244).

Ya en la *Relación* del Piloto Anónimo hay una duda: "A terra é grande e não sabemos se é ilha ou terra firme. Antes acreditamos que pela sua grandeza seja terra firme" (Soares Pereira, 1991: 10). Sin embargo, un viaje hasta el norte de Porto Seguro mostrará que la tierra descubierta no es ni una isla ni un archipiélago. En 1502, en el planisferio de la Casa d'Este conocido como Cantino, surge ya como una tierra firme. En este mapa, el territorio situado al sur de Porto Seguro es una tierra incógnita.

Las varias islas que fueron conocidas en el Mar Océano, en Asia y en el Mediterráneo provocaron en los navegantes la idea de que los descubrimientos, tal vez por prudencia, eran relativos a islas. En medio de la pugna sobre los términos *hallazgo* o *descubrimiento*, se encuentran algunas islas, imaginadas o reales, que fueron enormemente buscadas, muchas veces nunca encontradas. Como ejemplo, en enero de 1473, D. Alfonso V hacía merced a la Infanta Doña Britis (madre del futuro rey D. Manuel) y a sus hijos, de una isla que surgió a occidente de la isla de Santiago. La Infanta la "mandó buscar" varias veces. De esa búsqueda, ha surgido un documento: *Carta de la Infanta D. Britis sobre las islas perdidas* (Cortesão, 1994: 180). Así, existía la convicción de la existencia, en el océano, de islas perdidas, o que se perdían, islas que se encontraban y que se perdían, que se volvían a ver y que de nuevo desaparecían.

Este movimiento de encuentros y pérdidas de las tierras está inscrito en el *Libro de Conocimiento* (180) del siglo XV, que generó la popularización del término "islas perdidas", utilizado también en el *Auto de Fadas* (*Auto de Hadas*) de Gil Vicente, a comienzos del siglo XVI: "Vai logo às ilhas perdidas/ No mar das penas ouvinhas/ Traze trez fadas marinhas/ Que sejam mui escolhidas" (180).

Las "islas perdidas" eran, también, lugar de condena. Eran condenados al exilio a estas islas aquellos individuos acusados de delitos de poca gravedad, quedando ellos en cualquier isla encontrada y perdida, pero posible de ser, de nuevo, buscada y encontrada. La pena máxima era de dos años. Así, el condenado queda expuesto al movimiento de las navegaciones y al acaso de los hallazgos. Cortesão observa que, dadas las dificultades de precisión en las coordinadas marítimas, hasta el siglo XVIII, todas las islas fueron, unas más, otras menos, "islas perdidas" en el océano (180). Según el autor, "a designação devia estar tanto mais presente no espíritu e radicada na linguagem comum, quanto correspondia à freqüente realidade das navegações daquele tempo" (180). Los hombres que Pedro Álvarez Cabral dejó en

la Isla de Vera Cruz, y que fueron rescatados un año después por la expedición de reconocimiento de 1501 en la que participó Américo Vespucio estarían perfectamente enmarcados en el caso de los condenados a las islas perdidas.

La interpretación simbólica hace que estos espacios insulares floten de acuerdo a las representaciones morales, políticas o religiosas. Las islas como lugar de condena, exilio o alejamiento, existen desde la época clásica. Erasmo de Rotterdam ha utilizado la imagen de la isla como la patria de la locura en el *Elogio a la Locura* (*Encomium Moriae*), texto de 1509: las Islas Afortunadas, lugar lúdico y paradisiaco. No obstante, la isla es también lugar de infortunio: vista por los navegantes, registrada en los mapas, objeto de donación y negociación, pero, también, lugar del miedo, territorio de buena y de mala suerte, esperanza y horror, inscrita, a pesar de las cartas geográficas, en lugares del imaginario. De esa forma, transita entre dos polos, perteneciendo tanto a la noción de paraíso como a la noción de espacio infernal. Una conocida isla de los europeos, la isla de San Brandonio, podría configurar un prototipo de la isla perdida. Durante años los discípulos del monje irlandés han buscado esta isla, promesa del paraíso. Ella fue, según consta, objeto de donación del monarca portugués a los reyes españoles, y su descripción se asemeja a la misma que Pero Vaz de Caminha hace de la supuesta isla a la que llegó su expedición.

Leyenda y realidad, mito e historia, la isla confiere, por un lado, una seguridad. Espacio posible de ser medido, el mundo desconocido no representa, en ese caso, mayor peligro. Fácilmente asimilable, el territorio de la isla, al contrario de las dimensiones continentales, permite al hombre experimentar lo que es nuevo sin todavía abandonar la seguridad de lo que es conocido, posibilitando reconocerse y conocer en un espacio cerrado. Por otro lado, la isla carga consigo la simbología de un mundo fragmentado que genera la necesidad de la "tierra firme", de un territorio continental.

En el caso de Brasil, la atribución de De Caminha sobre la tierra, considerándola como isla, parece también amoldarse a los conceptos políticos de Portugal. Interesados en el tesoro indiano, ya conocido, los portugueses no veían en Brasil un botín mayor a ser considerado. En una carta a los Reyes Católicos sobre el hallazgo de la Tierra de Santa Cruz, Don Manuel define el territorio como conveniente y necesario a la navegación para la India (96). Brasil se configura, entonces, como punto de pasaje intermedio entre Europa y Asia, una isla donde abastecerse.

En ese sentido, tanto la isla como sus habitantes se constituyen en una misma figura. De carácter doble, flotando entre las representaciones del "paraíso terrenal" poblado por el "buen salvaje", y del "infierno" habitado por el "bárbaro antropófago", el hombre de la tierra imaginada como isla por los portugueses representa una incógnita evidente en la *Carta* de De Caminha.

Desde lo alto de los navíos los portugueses encontraron, más allá del Monte Pascoal, "tierras planas, con grandes arboledas". No obstante, las dimensiones todavía ignoradas de la Terra dos Papagaios, provocan en De Caminha la idea de haber llegado a un territorio pequeño y cerrado. El "río de mucha agua" será el límite hasta donde llegan los portugueses, una frontera que corre paralela al mar, dibujándose, al mismo tiempo, como frontera entre el espacio conocido y explotado y aquél desconocido del sertón, visto solamente desde lo alto de los navíos.

El juego de las impresiones encontradas

Junto a los aspectos ambiguos, surge una pluralidad, en los textos coloniales, donde la imagen suavizada del **brasilindio** representado en la *Carta* encuentra, en los relatos posteriores, una representación diferente.

Los grupos tribales descritos por los cronistas y que formaban la nación llamada Tupinambá ocuparon, del siglo XVI al XVII, el litoral brasileño. Los tupinambaes tuvieron una vasta experiencia en los contactos étnicos, tanto entre portugueses y franceses como entre otros grupos indígenas. Habitantes de la costa brasileña, del territorio que actualmente corresponde a los estados de São Paulo y Rio de Janeiro, los tupinambaes ocupaban un espacio cuyas fronteras lindaban con otros grupos tribales, con los cuales mantenían una continua guerra . Limitados al norte por los Goitacazes, era, sin embargo, con los Tupiniquins que tenían mayores problemas, por su amistad con los portugueses, enemigos de los tupinambaes.

El tráfico con los blancos se constituyó, para los indígenas, en hábito. En los primeros veinte años de colonización, las relaciones comerciales con los portugueses eran de amistad. Según Florestan Fernandes, los problemas con los portugueses partieron de los colonos que se quedaron en una fectoría construida por Américo Vespucio en 1504 (Fernandes 1963: 27). Pero, según el jesuita Padre José de Anchieta, la culpa de la ruptura de las relaciones entre tupinambaes y portugueses

estaría en la forma misma de comercializar de los portugueses: "sendo dantes muito mais amigos dos portugueses se levantaram contra eles por grandes agravos e injustiças que lhes fizeram, e receberam os franceses, dos quais nenhum agravo receberam" (1933: 300).

No obstante, en este momento en Brasil tres realidades se encuentran en pugna: los territorios tupí, portugués y francés, éste último todavía inestable, pues Villegagnon no se ha instalado aún. Los portugueses se proclaman los conquistadores y, por ende, los legítimos dueños de la tierra; los franceses, los legítimos dueños de un espacio de libre comercio, y los indígenas, los legítimos dueños de todo el territorio invadido.

Se podrían dividir las interpretaciones sobre el Brasil colonial en tres perspectivas generales, las más importantes: la visión laica, predominante entre aquellos europeos que se han comprometido más con una causa política o económica y menos religiosa sin, entretanto, abstenerse de su creencia. O sea, los conquistadores, soldados y aventureros de toda índole, que trabajan para la corona portuguesa y vigilan los intereses de los reyes. La visón jesuítica, que sigue el tratado de la Segunda Escolástica, regido por la obligación evangélica de "plegar a toda criatura". Son los jesuitas quienes, mayormente, con su trabajo, juntaron el "mayor número posible de almas" al cristianismo. La interpretación calvinista y luterana, donde la conversión del indígena americano estaba basada en la conversación y en el ejemplo. En *Viagem à Terra do Brasil*, el calvinista Jean de Léry compara el hábito de la antropofagia a los hechos de Europa en el siglo XVI, llamando a los europeos a hacer atención a su propia cultura.

En todo caso, a pesar de las diferencias entre las ideologías presentes en estos textos, lo que queda claro es que cada uno a su modo se refiere a un choque diferencial que se expande, dependiendo del punto de vista adoptado. En el caso de los textos que no siguen una línea propiamente religiosa, está la diferenciación basada no sólo en la cuestión cultural, sino también en la que, políticamente, opone la sagacidad y la urbanidad al estado salvaje del indígena. Es una visión extremadamente prejuiciada del amerindio. Esta propaganda negativa actúa sobre todo en los colonos que perciben cada vez más al indígena como su enemigo, no sólo en la frontera, sino también en el terreno que pertenece a una humanidad completamente opuesta. Con esto, la corona portuguesa posee un importante aliado en la conquista de los territorios, especialmente después de la importación de la mano de obra esclava desde África, cuando se prescinde de la fuerza de trabajo

indígena.

La visión jesuítica fue, sin embargo, la más conflictiva de todas las visiones en lo que se refiere al indígena brasileño. Los misioneros, paralelamente a su función de "plegar a toda criatura", actuaban de forma de lograr el mayor número posible de almas para la catequesis. Esta posición crea una seria pugna con los colonos por el "derecho" al indio. De un lado, están los jesuitas, que piden la prohibición de esclavizar al indio y, por otro lado, están los colonos y su necesidad de mano de obra esclava. Esta batalla genera una configuración particular: no solamente está en juego la pugna por los cuerpos de los indígenas, sino también por su subjetividad. Según la definición jesuítica, los indígenas, reconocidos por ellos como dueños naturales de la tierra, debían, por ende, tener algunos derechos. Educados y convertidos en eficientes católicos, podrían convertirse en excelentes súbditos. Pero todo eso está condicionado a una estricta disciplina. Del otro lado, los colonos juzgan que los indígenas son seres salvajes que, libres, son peligrosos y, en cautividad, perezosos. Así, deben ser capturados y obligados a trabajar.

La tercera perspectiva pertenece a los reformistas europeos que disputan el territorio con católicos portugueses. En ese marco están los ya citados franceses calvinistas, que llegaron a América tras la expedición de Durant de Villegagnon, y el alemán luterano Staden, cuyo viaje se debe a una iniciativa individual, sin las pretensiones de la catequesis o de la implantación del ideal colonizador. Entre los textos se puede destacar el *Viagem à Terra do Brasil*, del francés calvinista Jean de Léry (1941). Zapatero, estudioso de teología, Léry viajó con otros artesanos para colaborar en el intento colonizador de Villegagnon, el deseo de implantar en Brasil la Francia Antártica. Instalados en una isla frente a la Baía de Guanabara, a raíz de una disputa entre Villegagnon (papista) y los calvinistas, estos últimos tuvieron que exilarse en el continente, o la "tierra firme", entre los tupinambaes. Al final, el objetivo de implantar una Francia en América resultó en una experiencia fracasada.

> Pois embora digam alguns, em vista do pouco tempo que tais coisas duraram, e de não haver no momento nesse país nenhuma religião verdadeira levada pelos franceses, que merece o fato pouco importancia, afirmo o contrário e sustento que, assim como o evangelho do filho de Deus foi de nossos dias pregado nesta quarta parte do mundo chamada América,

> se o empreendimento tivesse continuado tão bem quanto começou tanto o reino espiritual como o temporal aí se achariam enraizados em nossa época e mais de dez mil súditos da nação francesa aí estariam agora em plena e segura posse, para nosso rei, daquilo que espanhóis e portugueses deram aos seus (24).

Léry relata una experiencia en la cual los peligros y las dificultades significan las luchas tanto contra indígenas enemigos como contra portugueses, describiendo, también, las particularidades observadas de la cultura amerindia. Estas observaciones apuntan a un Brasil más humanizado que idealizado, a pesar de las referencias a los aspectos edénicos:

> [...]que os selvagens do Brasil, habitantes da América, chamados Tupinambás, entre os quais residí durante quase un ano y com os quais tratei familiarmente, não são maiores nem mais gordos que os europeos; são porém mais fortes, mais robustos, mais entroncados, mais bem dispostos e menos sujeitos a moléstias, havendo entre eles muito pouco coxos, disformes, aleijados ou doentios. A pesar de chegarem muitos a 120 anos (sabem contar a idade pela lunação) poucos são os que na velhice têm os cabelos brancos ou grisalhos, o que demonstra não só o bom clima da terra, sem geadas nem frios excessivos que perturbem o verdejar permanente dos campos e da vegetação, mas ainda que pouco se preocupam com as coisas deste mundo. E de fato não bebem eles nessas fontes lodosas e pestilenciais que nos corroem os ossos, dessoram a medula, debilitam e consumem o espírito, nessas fontes en suma que, nas cidades, nos envenenam e matam e que são a desconfiança e a avareza, os processos e intrigas, a inveja e a ambição. Nada disso tudo os inquieta e menos ainda os apaixona e domina, como adiante mostrarei. E parece que haurem todos eles na fonte da Juventude (99).

De esta forma, a pesar de las consideraciones sobre una cierta animalidad basada en la ignorancia de la fe cristiana, Léry privilegia una interpretación positiva del indígena, alertando para las diferencias que, curiosamente, colocan al europeo en una posición desfavorable con relación al carácter del hombre americano. Esa línea de pensamiento

alcanza aún las descripciones del canibalismo. A pesar del malestar al tratar del asunto, Léry, sin embargo, compara tal práctica con las escenas de violencia llevadas a cabo en Europa:

> E o que vimos em França durante a sangrenta tragédia iniciada a 24 de agosto de 1572? Sou francês e pesa-me dizê-lo. Entre outros atos de horrenda recordação não foi a gordura das vítimas trucidadas em Lyon, muito mais barbaramente do que pelos selvagens, publicamente vendida en leilão e adjucada ao maior lançador? O fígado e o coração e outras partes do corpo de alguns indivíduos não foram comidos por furiosos assassinos de que se horrorizam os infernos? Depois de miseravelmente morto não picaram o coração a Coeur de Roi, confessor da religião reformada em Auxerre, não lhe puseram os pedaços à venda e não os comeram afinal, para saciar a raiva, como mastins? Milhares de testemunhas desses horrores, nunca dantes vistos em qualquer povo, ainda vivem, e livros já impressos o atestam à posteridade (185).

Claro está que la diferencia de énfasis, proyectando sobre el europeo una humanidad mucho más inhumana que la de los indígenas, se centra en el hecho de que se tratan de europeos, exactamente. Tal práctica, entre los indígenas, es exótica, diferente, "otra"; pero, entre europeos, la proximidad la transforma en violencia contra el mismo:

> Não abominemos portanto a crueldade dos selvagens antropófagos. Existem entre nós criaturas tão abomináveis, senão mais, e mais detestáveis do que aquelas que só investem contra nações inimigas de que têm vingança a tomar. Não é preciso ir à América, nem mesmo sair de nosso país, para ver coisas tão monstruosas (185).

Diferente fue la experiencia y el consecuente relato de Staden entre los tupinambaes. *Viajes y cautiverio entre los caníbales* (1945)[3] describe su vivencia desde el punto de vista de la víctima del cautiverio en constante peligro de muerte. Instalado irremediablemente en territorio enemigo, su espacio es infernal. La naturaleza posee en *Viajes y cautiverio* la negatividad propia de esta situación: tempestades, aislamiento, falta de alimento y la dificultad para conseguirlos. La práctica antropófaga deviene, a veces, en hábito alimenticio:

> Estando acabada la fiesta, volvimos otra vez para nuestras casas y mis amos trajeron consigo un poco de *carne asada* . Gastamos tres días en la vuelta, viaje que ordinariamente puede ser hecho en uno; pero ventaba y llovía mucho. [...] Venía un niño que había llevado una canilla del prisionero, y en ella había aún carne que él comía. Yo dije al niño que tirase fuera el hueso. Irritáronse entonces todos conmigo y dijeron que esto era su verdadera comida, y quedó en eso. Llevamos tres días de camino (120).

Hans Staden viaja dos veces a América. La primera vez, parte hacia Brasil, como arcabucero, en un viaje de conocimiento: "resolví, caso Dios quisiese, visitar la India" (38). sin embargo, Staden no viaja bajo el deseo de colonizar el Nuevo Mundo y todo lo que esto representa, sino por el trabajo de negociar palo brasil, atacar a los corsarios y apresar a los piratas en el Atlántico sur. El otro viaje guarda la ambición de encontrar el "oro del Perú" y su búsqueda resulta en naufragio y cautiverio. Su relato, acompañado de 50 grabados que inspiraron a De Bry, se transforma en un best seller en Europa, fijando la imagen del indígena brasileño como antropófago. La alternancia entre las imágenes infernales y paradisiacas en la mayoría de los textos de la colonización americana difícilmente ocurre en Staden. A través de un relato "científico", "objetivo", tal como está descrito en el prólogo, se construye un discurso negativo de las costumbres y de la naturaleza de Brasil. Estas mismas descripciones se encuentran tanto en Léry como en Thevet, autor de *Les singularités de la France antarctique*, (1983) y en otros. Léry mismo, cita a Staden observando la concordancia en cuanto a los hechos narrados.

> Emprestou-me este cavalheiro o livro de Hans Staden, impreso em alemão, com a condição de devolvê-lo, o que fiz após o sr. Teodoro Turquet, de Mayenne, conhecedor da língua (como de muitas outras ciências), o traduziu em grande parte, pelo menos quanto ao que lhe pareceu essencial. Li-o assim com grande prazer, pois este Hans Staden, que esteve nesse país durante cêrca de oito anos, em duas viagens que fez, foi feito prisioneiro pelos Tupinambás e ameaçado de ser devorado várias vezes por aqueles mesmos que conhecí pessoalmente nas cercanias do Rio de Janeiro e que eram nossos aliados e

> inimigos dos portugueses, com os quais se achava Staden ao ser preso. E muito contente fiquei ao verificar que a tudo se referiu como eu o fiz, oito anos antes de conhecer a sua obra, e que a tal ponto coincidia o que escrevemos ambos tanto acerca dos selvagens do Brasil como das coisas vistas do mar, que parecia termo-nos concertado para fazer as nossas narrativas. Portanto essa obra de Hans Staden, que ainda não foi traduzida para o latin e bem o merece ser para o francês, o que eu me proponho fazer de bom grado em relação aos trechos que já conheço, enriquecendo-os com outras coisas notáveis, é digna de ser lida por todos os que desejem saber como são na verdade os costumes dos brasileiros. Ademais será este livro um testemunho de que Thévet não passa de um mentiroso superlativamente atrevido, tanto com referencia ao que publicou em sua 'Cosmographie Universelle' e outras obras sobre a América, quanto, mais particularmente acerca de *Quoniam begue* (*Konian-bebe*), de quem foi Staden prisioneiro longo tempo e contra quem esteve em guerra, pois a seu respeito embora o descreva como muito cruel e desumano para com todos os seus inimigos e como um homem muito forte, não só não alude a um gigante, como não diz que carregasse canhões aos ombros nus para com eles fazer fogo contra os adversários, como confusamente o afirmou Thévet em sua 'Cosmographie', retratando-o também (43).

El contacto con la práctica de la antropofagia define el choque entre el cristianismo y el paganismo. Staden se opone enfáticamente a la práctica y basa su análisis en el vínculo de la antropofagia ritual con la subjetividad religiosa, bajando el valor espiritual del tupinambá. Centrado en una posición racionalista, cuando evalúa la antropofagia, lo hace desde dos puntos de vista. El primero aleja el indígena caníbal de cualquier rasgo de religiosidad, reduciendo tales manifestaciones a una mera "cosa". De ese modo, los tupinambás aparecen como seres, destituidos de cualquier sentido que trascienda lo puramente material. Para Staden la religión de los tupinambaes es creencia, sus sacerdotes son adivinos y sus dioses, sonajeros que funcionan como ídolos:

> Ellos creen en una cosa que crece como una calabaza y es del tamaño de media olla. Es hueco por dentro y le atraviesan un palo. Hacen, después, un agujero en forma de boca y ponen

> piedritas dentro para que suene. Hacen sonar esto cuando cantan y danzan, y lo llaman *Tammaraka* (222).

Las observaciones sobre la religiosidad de los indígenas adquieren un carácter particularmente negativo. Su perspectiva intenta aproximar esa religiosidad con el universo europeo, pero sus tentativas concluyen con el fracaso:

> Por el Dios verdadero que creó el cielo y la tierra, ellos no se preocupan y creen que es una cosa muy natural que el cielo y la tierra existan. Tampoco saben nada especial del comienzo del mundo. Dicen que hubo una vez una gran agua en que se ahogaron todos sus antepasados y que algunos se salvaron en una canoa, algunos en árboles altos, lo que yo creo que debe haber sido el diluvio... creí que hubiese sido tal vez un fantasma del diablo, porque me contaron muchas veces como esas cosas (tammaraka) hablan. Penetrando en las cabañas donde estaban los adivinos, que debían hacer hablar estas cosas, tenían que sentarse todos. Pero cuando vi la viveza salí de la cabaña y pensé: "Qué pueblo pobre y engañado" (222).

Entretanto, el otro punto de vista mira al indígena desde la perspectiva cristiana. Pecado sin perdón, la antropofagia carga consigo el lado oscuro de la religiosidad occidental: la sombra del diablo, al fin, penetra en el orden tupinambá, definiendo el espacio infernal americano, desde el microcosmos del cautiverio.

El cautiverio en Brasil es, sin duda, una experiencia infernal que cancela la interpretación de Brasil como un "gran huerto". La guerra generada por la conquista ha exacerbado la práctica del ritual antropófago, ha transformado una tradición cultural en un acto decididamente rechazado por la mentalidad cristiana. La imagen del amerindio caníbal, retratada en los dibujos de *Viajes y cautiverio* de Hans Staden, cifra de modo hiperbólico la humanidad demonizada de América. La suma del cautiverio con la amenaza de muerte por acto de canibalismo, constituye por antonomasia un paradigma de América como espacio infernal. Muro de fuego a la catequesis, la antropofagia pasa a significar una violación de las normas de conducta humana. Sin embargo, el imaginario cristiano admite la absorción del cuerpo divino a través de las representaciones simbólicas de la hostia y del vino. Para aquel que entiende que el hombre fue hecho a semejanza de Dios, la

ingestión de la carne humana es la más refutable realidad del Nuevo Mundo. Parte de las contradicciones entre las dos culturas, la antropofagia representa, entonces, el exterminio de la humanidad, destrucción de la obra divina, una ofensa a Dios. Sin embargo, en el mundo indígena, simboliza la continuación de la vida, representando la inmortalidad del linaje humano. Provocador y pluralista, el discurso sobre el desorden que el canibalismo, el mayor de todos los pecados promueve en el cristiano, es un síntoma de su propia arqueología.

--Clicie Rosana Nunes Adao
Universidad de Concepción, Chile

Notas

[1] Este artículo forma parte de mi tesis doctoral, *Brasil y Chile: el espacio edénico americano en la visión colonial del siglo XVII*, aprobada y financiada por FONDECYT.

[2] Existieron momentos en que una u otra visión predominó. Sergio Buarque de Holanda (Buarque de Holanda, 51) subraya que la polémica sobre el Nuevo Mundo se intensifica realmente en el siglo XVIII, cuando se suaviza la identidad inicial y comienza a surgir el aspecto "demonizado" de las colonias: tierras inhóspitas, habitadas por hombres y por animales degenerados, portadores del germen de la rebelión. La esclavitud colaboró decisivamente para conferir al Nuevo Mundo su carácter negativo, "satánico", infernal no solamente por la conciencia del hombre europeo que debía justificar la esclavitud, sino por el peligro que el gran número de esclavos significaba para el orden establecido.

[3] El libro de Staden posee múltiples títulos según los intereses editoriales. La traducción del titulo original es: *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales situado en el nuevo mundo América, desconocido en la comarca de Hesse antes y después del nacimiento de Cristo, hasta que hace dos años, Hans Staden de Homberg en Hesse, lo conoció por experiencia propia y cuyas características revela ahora por medio de la imprenta dedicada a su Alteza Serenísima Príncipe H. Philipsen Landgrave de Hesse, Conde y Catzenelngogen, Dietz, Ziegnhain y Nidda, su gracioso señor con un prefacio del Dr. Johannes Dryander, Catedrático de Medicina en la Universidad de Marburgo.* El título de la edición brasileña,

de 1942, es *Hans Staden, duas viagens ao Brasil. Arrojadas aventuras no século XVI entre os antropófagos do Novo Mundo.* Para este trabajo he utilizado la edición en castellano de 1945. El original fue publicado por primera vez en 1557.

Bibliografía

Anchieta, Pe. José de. *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

Buarque de Holanda, Sergio. *Raízes do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Cortesão, Jaime. *Obras completas,* Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1994

De Caminha, Pero Vaz. *Carta.* En Cortesão: 156-174.

De Léry, Jean. *Viagem à Terra do Brasil.* São Paulo: Livraria Martins, 1941.

Fernandes, Florestan. *Organização social dos Tupinambá.* São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

Staden, Hans. *Viajes y cautiverio entre los caníbales.* Buenos Aires: Editorial Nova, 1945.

Thevet, André. *Les singularités de la France antarctique. Le Brésil des cannibales au XVI siècle.* Paris: Éditions La Découverte/Maspero, 1983.

Sores Pereira, Moacyr. *A navegação de 1501 ao Brasil e Américo Vespúcio.* Río de Janeiro: ASA Artes Gráficas, 1991.

Los artificios de la inmortalidad: Impresores e impresos novohispanos del siglo XVII

I

En 1604, alboreando el siglo XVII, las oficinas que Melchior Ocharte había instalado en el convento franciscano de Tlaltelolco, dieron a luz la *Grandeza Mexicana* del bachiller Bernardo de Balbuena. A juicio de muchos, esa relación, compuesta en cincelados versos endecasílabos, de la belleza, prosperidad y buen gobierno de la Ciudad de México constituye uno de los más acabados ejemplos del manierismo hispánico: arte en que se mezcla con armónico artificio la universal erudición con la deslumbrante fantasía.

En el siglo precedente, las imprentas mexicanas habían tenido muy contadas ocasiones de publicar algún texto de índole propiamente literaria o filosófica. Ocupados los españoles en el establecimiento y consolidación de los poderes político-administrativos, así como en las arduas tareas de evangelización de las naciones indígenas y la urgente formación de un clero monástico capaz de extenderla por los vastos territorios conquistados, los talleres de Juan Pablos, Antonio de Espinosa, Pedro Ocharte –padre de Melchior- y Pedro Balli, por sólo mencionar a los más conspicuos, se ocuparon principalmente en la edición de doctrinas cristianas en español, latín y lenguas aborígenes; de los imprescindibles vocabularios de dichas lenguas; de ordenanzas y constituciones reales y arzobispales, así como de numerosos tratados de confesión y otros libros devocionales. Grandes excepciones fueron algunas obras del insigne maestro de filosofía y teología escolástica, el agustino fray Alonso de la Vera Cruz, cuya *Dialectica resolutio cum textu Aristotelis* publicó Juan Pablos en 1554, con alarde tipográfico pocas veces igualado en su tiempo; los *Commentaria in Ludovici Vives Exercitationes Linguae Latinae* del maestro toledano Francisco Cervantes de Salazar, impresa el mismo año con algunos diálogos latinos en que describe –con propósitos didácticos- la recién fundada Universidad de México así como los juegos a que eran afectos sus jóvenes estudiantes. Ya en 1600, impresa por Balli, aparece la anónima *Relación historiada de las exequias funerales de la Majestad del Rey D. Philipo II*, que contiene, además, la crónica del establecimiento del Santo Oficio en

tierras mexicanas, así como el sumario de los autos de fe celebrados en los años precedentes.

Sólo dos obras propiamente literarias salieron de los talleres mexicanos de la decimosexta centuria: la una, conocida hasta ahora sólo por referencias bibliográficas: el *Cancionero espiritual en que se contienen ... unas coplas muy devotas en loor de nuestro señor Jesucristo y de la sacratísima virgen María... con una farsa intitulada el juicio final*, compuesta por fray Bartolomé de las Casas e impresa por Juan Pablos en 1546, que vendría a ser la primera colección de poesías sagradas compilada, si es que no originalmente escrita, en la Nueva España; y la otra, el *Túmulo imperial de la Ciudad de México* para las honras fúnebres que hizo la Ciudad al Emperador Carlos V, ideado y descrito por Cervantes de Salazar e impreso por Antonio de Espinosa en 1560[1], primera y espléndida muestra de lo que serían las pormenorizadas *relaciones* de aquellos espectaculares festejos civiles y religiosos que tanto abundaron a lo largo de los siglos coloniales.

Pero el siglo XVII se iniciaba bajo nuevos auspicios. No es que los afanes de dominio político y religioso hubiesen cambiado de tono o de propósito, sino que México-Tenochtitlan empezaba a vivir una dorada época de prosperidad material que alentaba sin duda los progresos culturales de los ciudadanos más privilegiados (españoles y criollos) y les permitía darse al disfrute de todas aquellas "ocasiones de contento" que tanto placían al joven Balbuena, estudiante de los colegios de la Compañía y de la Universidad mexicana y también sacerdote que aspiraba –por el mérito indudable de sus obras poéticas- a alcanzar altos puestos en la jerarquía eclesiástica. Los versos de la *Grandeza Mexicana* describen con ajustada exaltación panegírica una ciudad que ya creía poder compararse con las más famosas metrópolis: se vivía en ella el afiebrado tráfago de la actividad comercial, resonaban en sus bien trazadas calles todas las lenguas conocidas, arribaban a sus puertos los preciados productos de los lugares más prestigiosos y remotos. Y todo ello porque la codicia –motor de la nueva época mercantilista- era el "sol que al mundo vivifica; / quien lo conserva, rige y acrecienta,/ lo ampara, lo defiende y fortifica".

No se crea que todo había de venir de ultramar: en México se cultivaban con excelencia aquellos oficios que dependen de "fragua, golpe, estampa, lima,/ pincel, gubia, buril, tienda o buhío"; es decir, que se producían aquí hilados y tejidos primorosos, lozas y vidrios "bellos", edificios espléndidamente labrados, pinturas y esculturas "que arrebatan/ el alma y pensamiento por los ojos" y, claro está, de

los "abiertos moldes" de no pocas imprentas, surgían los libros, ese "bello artificio que el humano curso/ del mundo en inmortal vida sustenta". Y asimismo un crecido número de "hombres eminentes/ en toda ciencia y todas facultades", "monstruos de perfección... en letras humanas y divinas", se entregaban –dice Balbuena- al permanente rastreo de "verdades".

¿Y quiénes eran esos impresores y mercaderes de libros que abrieron sus tiendas y oficinas en la ciudad de México durante la decimoséptima centuria? El curioso lector hallará puntuales noticias en la obra de un benemérito bibliógrafo chileno, José Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*[2]. Aquí sólo tenemos espacio para destacar a los más conspicuos de esos impresores. El primero fue Henrico Martínez, de probable origen holandés, cuya actividad se extendió de 1599 a 1611. No sólo impresor, sino hombre de ciencia (cosmógrafo real, director de la obra de desagüe de la laguna de Zumpango e intérprete del Santo Oficio) publicó en 1606 su obra **Reportorio de los tiempos y historia natural de la Nueva España*[3] en cuyo prólogo anotó un hecho que, paradójicamente, ratifica y desdice lo expresado por Balbuena: declaraba Henrico no haber impreso antes esa obra suya, no sólo por causa de sus enfermedades, sino por creer que "tendría poca aceptación en una ciudad atareada sólo por el deseo de ganar dinero".

Entre 1601 y 1615 se documenta la actividad de Diego López Dávalos, que publicó en 1610 una obra de gran relevancia para la literatura novohispana: los *Coloquios espirituales y sacramentales* compuestos por "el divino poeta" Fernán González de Eslava. Y aunque fue poco el tiempo en que ejerció su profesión, Jerónimo Balli, hijo de Pedro Balli, imprimió en 1609 la *Ortografía castellana* de Mateo Alemán. A muchos ha llamado la atención que el autor de la famosa novela picaresca *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (1599), una vez establecido en México hubiese puesto en olvido su éxito como novelista para entregarse a la discusión académica de "puntos de lengua" que él ofrecía como homenaje a los "sutiles y felices ingenios" mexicanos, a quienes deseaba halagar diciéndoles que "de tierra nueva de ayer conquistada sale nueva y verdadera manera de bien escribir para todas las naciones".

En el taller de López Dávalos –a quien se debe la impresión en 1611 del **Camino del cielo en Lengva Mexicana... con todo lo que vn Xpiano deue creer, saber, y obrar, desde el punto en que tiene vso de razon, hasta que muere* compuesto por fray Martín de León- empezó Juan Ruiz su

aprendizaje del arte tipográfico. Con raras lagunas en su actividad, que se extiende hasta 1675, al final de sus días, publicó la *Geográfica descripción de la parte Septentrional, del Polo Artico de la América, y nueva Iglesia de las Indias Occidentales, y sitio astronómico de esta Provincia de Predicadores de Antequera Valle de Oaxaca* de fray Francisco de Burgoa, obra por la que el impresor debió sentir una especial predilección, toda vez que él también era afecto a las materias astronómicas, al grado de que se le atribuyen muchos de los lunarios que circularon en la época sin nombre de autor.

Juan Blanco de Alcázar es otro de los distinguidos impresores mexicanos del primer tercio del siglo XVII. Hombre de cultura, se le confió la impresión –dice Medina- de obras tan laboriosas como el **Sitio, naturaleza y propiedades de esta Ciudad de México. Aguas y Vientos a que esta sujeta y Tiempos del Año* del doctor en medicina Diego de Cisneros, impresa en 1618 con el frontis grabado en cobre por Samuel Estradan y un retrato del autor, también en cobre. En 1683 trasladó su oficina a la Puebla de los Ángeles, donde continuó desarrollando una excelente labor.

Pero fue Bernardo Calderón el fundador de una familia de impresores "la más prolífica del siglo XVII". Inició sus tareas en 1631 y la continuaron su viuda, doña Paula de Benavides, y los hijos de ese matrimonio, en particular Antonio Calderón, hasta 1703. Doña Paula obtuvo el jugoso privilegio de imprimir en exclusiva las *Cartillas* y *Doctrinas* cristianas, de gran demanda popular, y en 1645 publicó "a su costa" el hoy rarísimo opúsculo, *Panegírico a la paciencia, donde se libaron las flores estudiosamente escogidas para la vida espiritual, en la erudición de la Divinas letras*, única obra que dejó impresa el notable poeta y dramaturgo criollo Luis de Sandoval Zapata. Y en 1648 dio a luz la **Imagen de la Virgen Maria Madre de Gvadalvpe, Milagrosamente Aprecida en la Civdad de México*, del presbítero Miguel Sánchez, el primer "evangelista" guadalupano.

La maestría de sus cajistas y la bonanza de su negocio librero convirtieron a doña Paula en una editora muy solicitada. Los más destacados intelectuales mexicanos de ese tiempo vieron sus obras publicadas por la Viuda de Calderón. En 1666, el **Llanto de Occidente en el Ocaso del más claro Sol de las Españas*, libro en el que Isidro Sariñana –entonces catedrático de teología en la Universidad y después obispo de Antequera- relató las "fúnebres demostraciones que hizo y la Real Pira que erigió" la Ciudad a la muerte de Felipe IV, libro que –por excepción- reproduce por medio de grabados las pinturas

emblemáticas que adornaron el regio túmulo. En 1677 imprimió los *Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Catedral de México, a los Maitines del Glorioso Príncipe de la Iglesia, el Señor San Pedro*, de Sor Juana Inés de la Cruz y, en 1690, su *Auto sacramental del Divino Narciso, por alegorías*. Los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, imprimieron los **Principia Medicinae, Epitome Et Totius Humani Corporis Fabrica seu ex Microcosmi Armonia Divinum* del médico mexicano Diego Osorio y Peralta; para los cirujanos que no sabían latín, añadió el autor un tratado con la explicación de la anatomía en castellano.

Juan de Rivera, "impresor y mercader de libros", publicó obras de la máxima importancia para la cultura literaria y científica de la Nueva España; en 1680 se hizo cargo de la impresión del *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político*, arco triunfal para la entrada del virrey Marqués de la Laguna en la ciudad de México cuya ideación y descripción encargó a la Madre Sor Juana Inésde la Cruz su amigo el arzobispo fray Payo Enríquez de Ribera; en 1683, el **Trivnpho Parthenico* –obra compleja y ambiciosa- en que Sigüenza y Góngora describió los festejos y publicó los certámenes poéticos con que la "Pontificia, Imperial y Regia Academia Mexicana" celebró el dogma de la Inmaculada Concepción de María. Y al año siguiente, el **Parayso Occidental*, donde el mismo Sigüenza narró las piadosas vidas de las monjas del Real Convento de Jesús María.

Tuvieron las mujeres una influencia decisiva en las prosperidad del negocio librero tanto en México como en Puebla; el tema es merecedor de un estudio que no podemos emprender aquí. La viuda de Juan de Ribera, María de Benavides, estampó en 1688 otro "evangelio" guadalupano: *La *Estrella del Norte de México aparecida... en la cumbre de el cerro de Tepeyacac... a un natural recién convertido*, del padre Francisco de Florencia. En el campo de la medicina, publicó en 1648 **De la cualidad manifiesta del Mercurio*, acompañado de un discurso sobre el mal de orina, por el médico Juan Correa. Y ya para finalizar el siglo, en su taller se imprimió el **Despertador de noticias teológico morales, que apuntan y despiertan las letras A. B. C, al Cura, al Comisario el Tribunal del Santo Oficio, y al Confesor*, segundo tomo de un vademécum compuesto por el franciscano Clemente Ledesma, cuyo primer tomo había publicado doña María tres años antes.

Impresores de la segunda mitad del siglo XVII fueron Francisco Rodríguez Lupercio y su viuda, en cuyos talleres se estampó en 1681, la **Exposición astronómica de el cometa Que el año de 1680... se ha visto en todo el mundo*, del padre Eusebio Francisco Kino, libro que daba pábulo

a las creencias populares acerca de los influjos infaustos de los cometas y suscitó una respuesta polémica de Sigüenza y Góngora en un tratado al que puso por título *Manifiesto filosófico contra los cometas despojados del imperio que tenían sobre los tímidos*, del que sólo llegó a publicarse tardiamente una parte, la **Libra astronomica y filosophica*, cuya edición costeó un amigo del autor y fue impresa por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón en 1690. Publicó también Rodríguez Lupercio algunos trabajos sobre materias médicas, uno de ellos el que lleva por título **Estudioso discurso, philosofica anatomia y theatro ingenioso de los organos y sentidos interiores y exteriores* de Jerónimo Becerra –que Medina sólo conoció por referencias de Beristain de Souza[4] y, en 1674, entregó una segunda edición del **Tesoro de medicinas, para diversas enfermedades* dispuesto por el "venerable varón Gregorio López", comentado por el médico novohispano José Brizuela.

Juan José Guillena Carrascoso, cuya actividad cubre los últimos veinticinco años del siglo, publicó, entre otros trabajos notables, la *Historia de la Provincia de la Compañia de Jesvs* del padre Francisco de Florencia, el año de 1694. Durante la última década del siglo, en su taller se imprimieron sermones de Pedro de Avendaño, Miguel de Castilla y muchos más; citemos en particular el curioso *Destierro de ignorancias Fragmento Aureo... de la juiciosa erudicion Moral del Doctisimo y Religiosisimo P. M. Fr. Raymundo Lumbier*; a quien leyere algún párrafo de esa obra –prometía el padre Prefecto de la Purísima- se le concederían 40 días de indulgencia, pero si llegara a leer toda la obra, las indulgencias aumentarían hasta doscientos ochenta días.

Otros impresores que desarrollaron su actividad en la ciudad del México durante el siglo XVII fueron Cornelio Adriano César, Diego Garrido y su viuda, Francisco Salvago, Pedro Quiñones, Agustín Santiesteban y Bartolomé de Gama. En 1636, Salvago estampó una antología latina para uso de los estudiantes de retórica: **Florilogium Ex amoenissimis tam veteram, quam Recentiorum Poetarum hortulos ad vsum studiosae iuuentutis collectum*, con poesías de Ovidio, Horacio, Marcial y epigramas del *Emblematum Liber* de Andrea Alciato, cuya influencia en el arte novohispano se dejó sentir desde mediados del siglos XVI. De la oficina de Gama salió en 1674 una de las hagiografías más exitosas de su tiempo **La estrella de Occidente, la Rosa de Lima... Vida y milagros de la Santa Rosa de Sta. María* compuesta por fray Pedro de Castillo.

No podemos dejar de aludir, aunque de manera muy sumaria, a los impresores poblanos[5]. El primero de ellos fue Francisco Robledo

cuya actividad se inició en la ciudad de México en 1640 como Impresor del Secreto del Santo Oficio. En México había impreso, en 1642,* *Varon de Desseos en que se declaran las tres vias de la vida espiritual, Purgativa, Illuminativa y Vnitiva* que el obispo de Puebla don Juan de Palafox escribió –según se dice- en esta ciudad; en 1644, dio a luz dos importantes obras del Obispo: *Semana Santa inivsticias que intervinieron en la mverte de Christo* y *El Pastor de Nochebuena. Practica breve de las virtudes. Conocimiento facil de los vicios.* Las estrechas relaciones profesionales mantenidas por Robledo con Palafox, hicieron que éste lo invitara a instalarse en Puebla y, en efecto, en 1643 se da como impresa "en la Ciudad de los Ángeles" la *Historia Real Sagrada, Luz de Principes y svbditos* del propio Palafox, quien con sus obras dominaría el panorama editorial de Puebla a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

El licenciado Juan Blanco de Alcázar trabajó también alternativamente en México y en Puebla; abrió su tienda en esta ciudad hacia 1645; ese mismo año imprimió los *Edictos del Illvstrisimo y Reverandissimo Senor Don Ioan de Palafox* relativos al gobierno de su diócesis y, en 1649, los *Pvntos que el Señor Obispo de la Pvebla... dexa encargados y encomendados a las almas de sv cargo, al tiempo de partirse destas Provincias a los Reynos de España.*

Francisco de Borja y Gandía se instaló en Puebla en 1654; continuaron su labor la viuda y el hijo; de sus talleres salió ese mismo año el *Sermón de la Pvrissima Concepcion de la Virgen Maria Nvestra Señora* de Antonio de Castañeda Peralta, pronunciado con ocasión del juramento que hicieron el Deán y el Cabildo de la Catedral de "confesar, defender y celebrar siempre Pura la Concepción de la Madre de Dios"; en 1658, una *Vida, muerte y milagros de S. Francisco Solano, apostól del Perú*, escrita en verso "lírico castellano" por fray Marcos Chacón, impreso que sólo conocemos por referencias; y el *Atlante alegorico, político diseño del gobierno prudente de un Principe acertado*, libro en el que Diego Galindo Dávila describió "los emblemas y poesías" del arco triunfal dedicado por la Ciudad al Conde de Baños en 1660. En 1662, publicó la *Perfecta religiosa*, vida de la Madre Jerónima de la Asunción, de la Orden de Santa Clara, escrita por fray Bartolomé de Letona, que sería un ambicionado paradigma para las mujeres enclaustradas en los numerosos conventos novohispanos.

Sin embargo, fue Diego Fernández de León el impresor más exitoso de la Puebla de los Ángeles en las dos largas décadas que van de 1683 a 1709; comenzó imprimiendo modestísimos "papeles para convites de entierros", pero gracias a la adquisición de una "imprenta

plantiniana" –es decir, de tipos fabricadas en Holanda por los herederos de Cristóbal Plantin, el "architypographus" de Felipe II- sus trabajos no tuvieron rival, al punto de que hacia 1692 abrió un taller en la ciudad de México. En su oficina poblana se formaron e imprimieron obras de primordial importancia y excelente factura; en 1690, la *Carta Athenagorica de la Madre Juana Inés de la Cruz*, de tan funestas consecuencias para la monja; ese mismo año publicó la *Octava Maravilla del Nuevo Mundo en la Gran Capilla del Rosario* que contiene los siete sermones predicados con motivo de la dedicación de esa suntuosa capilla barroca; en 1691, los *Villancicos con que se solemnizaron en la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad de Antequera... los Maytines de la Gloriosa Martyr Santa Catharina*, de Sor Juana; en 1692, **Luz y methodo de confesar idólatras y destierro de idolatrías* de Diego Jaymes, que no fue la única obra en tratar ese asunto tan preocupante para los obispos. En 1693 publicó las **Historias Varias Canonicas moralizadas en sermones* del poeta y orador sagrado Antonio Delgado y Buenrostro y, ese mismo, año el *Arte de la Lengua Mexicana* compuesta por Antonio Vázquez Gastelu. No pocas ganancias obtendría en 1692 con la publicación de libros de devoción tales como la **Breve suma de la oración mental y de su exercitacion conforme se practica en los Noviciados de los Carmelitas Descalzos* preparado por fray Juan de la Madre de Dios.

II

Como el lector habrá podido advertir en el recuento que antecede, los impresos novohispanos del siglo XVII pueden ordenarse en dos grandes grupos ideológicos que responden, a su vez, a las estructuras político-administrativas de la Colonia: los que se relacionan con la esfera de los poderes del Estado y los que responden al dogma y a la política de la Iglesia. Ambas instituciones fueron igualmente poderosas en el mundo colonial; y aunque no siempre anduvieron acordes en sus intereses mundanos, permanecieron sustancialmente unidas en la obediencia al Monarca y a los dictados de la ortodoxia tridentina. Pero, claro está, dentro de esos dos férreos agrupamientos hubo lugar para el despliegue de una amplia variedad de géneros y matices.

Por lo que hace a la producción bibliográfica de carácter civil –esto es, la vinculada con las acciones políticas del estado monárquico o con el despliegue de los intereses culturales de la sociedad- es posible distinguir los siguientes subgéneros. El primero, el de los libros que Ernesto de la Torre llamó *organizativos*[6], esto es, las compilaciones de

ordenanzas y leyes promulgadas por el Rey relativas a la organización jurídica de sus dominios. Tal como había ocurrido en el siglo anterior, también en el XVII se publicaron algunos en México; así por ejemplo, el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional resguarda un ejemplar de la **Recopilación General de las Leyes, Ordenancas, Provisiones , Cedvlas, Instrvcciones, y Cartas Acordadas, q' por los Reyes Católicos de Castilla se han promulgado, expedido, y despachado para las Indias Occidentales... desde el año de mil y quatrocientos noventa y dos, que se descubrieron, hasta el presente de mil y seiscientos y veinte y ocho,* obra farragosa del licenciado Rodrigo de Aguilar y Acuña, impresa por Rodríguez Lupercio en 1677.

Otros impresos se inscriben en las ramas del conocimiento científico y humanístico. Entre los primeros, cuentan las obras de cosmografía, historia natural y medicina que antes hemos mencionado al referirnos a los trabajos de Henrico Martínez, Diego Cisneros, Jerónimo Becerra, Gregorio López, Francisco Kino, Sigüenza y Góngora y Osorio y Peralta. Los segundos son, en gran medida, libros para uso de los estudiantes de latín y, particularmente, las explicaciones y aplicaciones de la famosa *Gramática* de Elio Antonio de Nebrija. De las imprentas novohispanas salían en competencia numerosos libros de los que hoy llamamos "de texto", y mientras que la Viuda de Calderón publicaba en 1660 la **Constrvccion y explicacion de las reglas del Genero conforme al Arte de Antonio* del sevillano Diego López; en 1664, Rodríguez Lupercio lanzaba al mercado docente la **Explicación del Libro Qvarto, Conforme a las reglas del Arte de Antonio de Nebrija,* obra que –decían sus editores- es de lo "más útil y provechoso para los que desean saberlo" (el latín). No menos solicitada por los estudiantes poblanos de los Colegios de San Juan y San Pedro debió haber sido la **Explicacion de los Libros Quarto y Quinto de la Grammatica, conforme al Arte de Antonio de Nebrija* que –sin nombre de autor y por orden de don Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de la Puebla- publicó Fernández de León en 1685. Para los estudiantes de retórica eran indispensables los florilegios de poesía latina; a los anteriormente anotados se podría añadir aquí el **Thesaurus Poetarum. In gratiam ivventutis Poetices studiose defossus* de Pedro de Salas, impreso en México por Pedro Robledo, el año de 1641.

Con todo, las obras que dieron mayor quehacer a los talleres mexicanos del siglo XVII fueron los sermones y las llamadas *relaciones* históricas o historiales. Los primeros –escritos y predicados por un clero ansioso de reconocimientos terrenales- se imprimieron a pasto: panegíricos o funerarios, circularon generalmente en breves folletos,

aunque en ocasiones se reunieron en un sólo volumen, ya fuesen de uno o de varios autores. Un ejemplo, que vale por muchos, puede ser el tomo pergeñado por fray Gonzalo del Valle y publicado por la Viuda de Calderón en 1676: la **Palestra de varios Sermones de misterios de Christo Señor Nuestro: algunos de su Santísima Madre y de algunos Santos de la Iglesia,* que el autor ofrecía como modelo a los oradores sagrados para que allí tuvieran motivo de "travesear y pelear con sus ingenios, y estudiar más excelentes demostraciones".

Entre las relaciones de aquellos sucesos que interesaban a toda la sociedad figuran en eminente lugar varios trabajos de Carlos de Sigüenza y Góngora; tal es el caso de los *Infortunios que Alonso Ramírez, natural de la civdad de S. Juan de Pverto Rico padecio, así en poder de Ingleses Piratas... como navegando por si solo, sin derrota... Consiguiendo por este medio dar la vuelta al Mundo* (Viuda de Bernardo Calderón, 1690) o el *Alboroto y motín de México del 8 de junio de 1692,* que permaneció inédita hasta nuestros días y que algunos críticos quisieran ver como obra precursora de la novela moderna.

Pero no solamente los acontecimientos que podríamos llamar contingentes dieron origen a este tipo de documentos que tienen tanto de crónica como de interpretación de los sucesos narrados; hubo otras relaciones cuyo asunto fueron los *festejos* auspiciados, según las circunstancias, por el Estado o por la Iglesia, o por ambos, en cortesana competencia. Conviene distinguir, tal como hizo en su tiempo Juan de Torquemada, entre las *fiestas* ordinarias, esto es, todas aquellas prevenidas por el calendario romano, y las "fiestas súbitas y repentinas", que "no son del número de cada año", sino dispuestas por la autoridad con ocasión de algún acontecimiento de la Casa Real –matrimonios, nacimientos, entronizaciones, cumpleaños y fallecimientos, a más de las entradas de virreyes o altos funcionarios en alguna localidad- o de la Iglesia –la canonización de un santo, dedicación de un templo, muerte de un jerarca, entrada de un obispo, etcétera. Por tratarse de representaciones de carácter simbólico que iban en aumento del prestigio de los poderes establecidos, tanto los *arcos triunfales* levantados para la entrada de un Virrey o un dignatario eclesiástico, como las *piras funerarias* erigidas en ocasión de las exequias de un príncipe, tenían como motivo central una "fábrica" arquitectónica espectacular en cuya elaboración intervenían humanistas, sacerdotes, poetas, arquitectos, pintores, talladores, etc., a quienes correspondía la ideación o la realización de aquellos simulacros efímeros y, sin embargo, tan ingeniosos en sus programas

alegórico-mitológicos como suntuosos en su factura material.

Como las ocasiones de disfrute o de duelo constituían –de hecho- los acontecimientos más relevantes de la vida colonial, cada uno de esos *festejos* daba origen a un libro que declaraba las circunstancias que concurrieron en cada uno de ellos, explicaba el programa alegórico en que se sustentaban los emblemas o jeroglíficos con que se adornaban arcos y túmulos, describía las pinturas y demás adornos del monumento efímero, transcribía las poesías que en ellos figuraban y relataba las ceremonias y ritos asociados a cada uno de estos actos de glorificación mundana o sobrenatural. Y así como la carestía del papel fue motivo suficiente para que dejaran de pasar por las prensas muchas obras científicas o literarias escritas entonces[7] –razón por la cual apenas conocemos una mínima parte de la producción artística o intelectual de los ingenios novohispanos- muy pocos festejos carecieron de fondos oficiales para costear su impresión. Por lo que toca al siglo XVII, el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional conserva un buen número de ellos; aparte de los mencionados anteriormente (vgr. el *Neptuno alegórico* de Sor Juana), destacan el **Astro Mitológico político qve en la entrada y recebimiento del ... Conde Alva de Aliste*, descrito por Alonso de Alavés Pinelo y publicado por Juan Ruiz en 1650; la **Historica Imagen de Proezas, emblemático exemplar de virtudes ilustres del Original Perseo*, dedicado al Duque de Veragua, ideado y descrito por dos notorios poetas novohispanos, Miguel de Perea Quintanilla y Diego de Ribera, publicado en 1673 por la incansable Viuda de Calderón, y el **Teatro de virtvdes políticas que Constituyen a vn Principe: advertidas en los Monarcas antiguos del Mexicano Imperio*, ideado y descrito por Sigüenza y Góngora para la entrada del Marqués de la Laguna e impreso por la Viuda de Bernardo Calderón en 1680.

Las celebraciones religiosas, particularmente si se referían a un misterio dogmático o a la canonización de algún santo, daban motivo para que se convocasen certámenes o palestras literarias que también tenían, generalmente, su *relación* particular. Precisamente la noticia de la canonización del duque de Gandía, tercer general de los jesuitas, produjo –entre otras celebraciones- la convocatoria de un certamen poético que fue publicado en 1672 por Juan Ruiz: **Festivo aparato con que la Provincia Mexicana de la Compañia de Jesvs celebró en esta Imperial Corte... los inmarcesibles lauros, y glorias inmortales de S. Francisco de Borja*, libro en el que se recogen tanto los sermones pronunciados en el octavario de la canonización como los poemas premiados en el concurso. Pero fue sin duda el **Trivnfo Parthenico que en glorias de María,*

Santissima inmaculadamente concebida, celebro la Pontificia, Imperial, Regia Academia Mexicana..., ideado y descrito por Sigüenza y Góngora e impreso en 1683, no sólo uno de los festejos más notables por el gran número de los ingenios que participaron en el certamen poético, sino además por la pormenorizada descripción que hizo Sigüenza del espléndido adorno del claustro universitario, de "sus opulentos altares y pompa majestuosa de su gran capilla"; todo ello sin contar con que en su edición el impresor Juan de Rivera realizó uno de sus trabajos más notables.

Hemos dejado para el final uno de los géneros literarios que mayor éxito alcanzaron en el mundo novohispano: las hagiografías o vidas de santos y santas. Como es bien sabido, a pesar de las prohibiciones reales de que entrasen en sus colonias los "libros de historias vanas y de profanidad como son los del Amadís", las novelas de caballerías y, en general toda la literatura de entretenimiento, continuaron llegando a la Nueva España, según consta por las listas de embarque tan agudamente estudiadas por Irving A. Leonard[8]; pero tanto en España como en México, el clero y los moralistas insistían en el daño que esa literatura profana podría representar para la salvación de las almas, de suerte que promovieron la difusión no sólo de los numerosos florilegios de vidas santificadas –los *Flos Sactorum*— sino, más aún, de los relatos de las experiencias sobrenaturales de monjas y beatas que –teniendo como modelo la *Vida* de Santa Teresa de Jesús- dieran pasto a la imaginación sobrenatural y al deseo de alcanzar en vida la perfección cristiana. Parece ser un hecho incontrastable que no se escribieron en el México colonial obras de ficción novelesca, ya fuera porque la imaginación popular estaba plenamente cautivada por otra clase de aventuras, las del alma en busca de su salvación, que era –al decir de un autor- el "mayor negocio" en que se ocupaban los españoles de esos tiempos, ya fuera lo más seguro porque jamás habrían logrado publicarse. El hecho concreto es que los libros de devoción o, más concretamente, las vidas de santas y santos alcanzaron una difusión impresionante.

Ya mencionamos anteriormente **La estrella de Occidente... Vida y milagros de la Santa Rosa de Sta. María*, publicada por Bartolomé de Gama en 1674, pero no era ese más que un ejemplo entre cientos. Cada impresor procuraba imprimir libros de esta índole, puesto que representaban una doble ganancia, la económica y la de la buena opinión pública. Podrían citarse muchas obras más de este género, pero tenemos que conformarnos con unas cuantas: en 1657, la conspicua

Viuda de Bernardo Calderón lanza al mercado **El máximo limosnero, mayor padre de pobres, grande arcobispo de Valencia... S. Thomas de Villanveva*, escrita por el poblano fray Esteban García; en 1672, Rodríguez Lupercio publica una exitosa obra de Pedro de la Vega, *La Rosa de Alexandria... Santa Cathalina Virgen Regia, Doctora Illustre, Martyr Inclita...*, cuyos famosos y comprometidos *Villancicos* escribió Sor Juana en 1691. Y como no podía faltar las santas y santos nacidos en el solar patrio, la misma doña Paula Calderón publica en 1689 la **Vida de la Venerable Madre Antonia de San Jacinto, Monja professa de velo negro, y hija... del religiosissimo Convento de Santa Clara de Jesus de la Ciudad de Santiago de Queretaro*, escrita por el padre predicador José Gómez. Y no podían faltar las vidas de los santos criollos, el primero de ellos **El apóstol de las Indias, y nuevas gentes S. Francisco Xavier de la Compañía de Iesús*, escrito por Cristóbal de Berlanga y publicado en 1660, que no registró Medina y del que se conserva un ejemplar falto de portada en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

La reseña que antecede sólo aspira a proporcionar al lector una concisa idea de la ingente labor llevada a cabo por los impresores mexicanos del siglo XVII, así como de las obras de ese período que resguarda la Biblioteca Nacional. Este tesoro bibliográfico está abierto a la consulta de todos los interesados en nuestro vasto patrimonio cultural y aún espera ser mejor explorado y conocido por quienes nos dedicamos al estudio de la cultura novohispana.

—José Pascual Buxó
Universidad Nacional de México

Notas

[1] Cfr. Joaquín García Icazbalceta. *Bibliografía mexicana del siglo XVI*. Nueva edición por Agustín Millares Carlo. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

[2] José Toribio Medina. *La imprenta en México* (1539-1821). Impreso en Casa del Autor, MCMXII. 8 tomos. Hay una edición facsimilar publicada por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM: México, 1989.

[3] Anteponemos un asterisco a los impresos de los que la Biblioteca Nacional de México posee algún ejemplar.

[4] Cfr. José Mariano Beristain de Souza. *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*. México, 1816. La UNAM publicó una edición facsimilar en 1980.

[5] Cfr. José Toribio Medina. *La imprenta en la Puebla de los Angeles* (1640-1821). Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, MCMVIII. Hay edición facsimilar publicada por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM en 1991. Véase, además, Felipe Teixidor (Prefacio y compilación). *Adiciones a la Imprenta en la Puebla de los Ángeles de J. T. Medina*. México, MCMLXI. Hay también edición facsimilar del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM: México, 1991. Véase, además, José Pascual Buxó (Director). *Impresos poblanos de la Muy Ilustre Biblioteca Palafoxiana. Catálogo comentado (1645-1823)*. Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1998.

[6] Cfr. Ernesto de la Torre Villar. *Breve historia el libro en México*.UNAM, 1999. Tercera ed. corregida y aumentada.

[7] Tanto la *Biblioteca Mexicana sive Eruditorum Historia Virorum qui in America Boreali nati, vel alibi geniti...*, de Juan José de Eguiara y Eguren, México, 1755 (de la cual Ernesto de la Torre Villar inició en 1986 la publicación de una edición facsimilar y redactó la introducción y notas para su traducción al español : *Biblioteca mexicana*. Coordinación de Humanidades: UNAM, 1986), como la *Biblioteca Hiapanoamerica Septentrional* de Beristáin de Souza, arriba citada, dan noticia de las abundantes obras de los ingenios novohispanos que permanecieron manuscritas y expuestas a su desaparición, como en efecto ocurrió. La dispersión del acervo bibliográfico novohispano también se documenta en: José Pascual Buxó. *Impresos novohispanos en las bibliotecas públicas de los Estados Unidos de América. (1543-1800)*. Instituto de Investigaciones Bibliográficas: UNAM, 1994.

[8] Cfr. Irving A. Leonard. *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

Nostalgias postcoloniales: *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera y *La campaña* de Carlos Fuentes

La *nación* como un deseo dibujado sobre los escombros de su utopía, en el tramo final del ciclo independentista latinoamericano, ordena mi acercamiento a *La revolución es un sueño eterno* (1987) de Andrés Rivera y *La campaña* (1990) de Carlos Fuentes. Más allá de su diversidad y complejidad, ambas novelas abordan el ciclo independentista a partir de una incursión a la escritura de la historia en el contexto de la narrativa del Post-Boom. Mi hipótesis es que ambas novelas redefinen la relación entre narrativa e historia enfatizando la singularidad de la experiencia histórica, y apoyando en esa percepción individual una visión globalizadora. A partir de allí, la novela de Rivera refuta tanto las ideas de futuro y heroicidad ligadas al momento revolucionario del ciclo fundacional como la posibilidad de su escritura. La de Fuentes, por el contrario, reafirma un retorno a la narratividad sugiriendo que en el momento revolucionario de ese ciclo se habría imaginado el futuro de América Latina y se habría hecho del gesto heroico la medida de su historia. En uno y otro caso, el texto surge como la escritura de una historia y como una reflexión sobre el imaginario fundacional latinoamericano del siglo XIX.

Ambos textos se presentan como escrituras de la historia. *La campaña* subraya que la acción que abre su relato, el secuestro del hijo recién nacido de la esposa del presidente de la Audiencia del Virreinato de la Plata, la noche del 24 de mayo de 1810, es historia. Más aún, el texto precisa que el hecho "es parte de la historia de tres amigos –Xavier Dorrego, Baltasar Bustos y yo, Manuel Varela- y de una ciudad, Buenos Aires" (Fuentes, *La campaña* 9). Esta anécdota del secuestro, como indica Estela Saint-André, es la que inicia la campaña de Baltasar Bustos (131). Esa acción, la del secuestro, y la revolución de Mayo, a la que precede, responden a una voluntad de cambio cuyo escenario es Buenos Aires y cuya historia responde al deseo de contar la fundación de un nuevo orden.

La novela de Rivera, por otra parte, gira en torno a un personaje que insiste que lo que escribe es historia y que a ésta responde no sólo él, sino sus acciones, su escritura y su memoria. Castelli, su narrador, dice que escribe "la historia de una carencia, no la carencia de una historia" al hurgar en su memoria y abrir paso a las confesiones que nutren su escritura (Rivera 57). Esta misma y fundacional carencia es

la que reclamaría la escritura de su historia y que sólo puede ser contestada haciendo de Castelli el cuerpo de ese relato, quien evalúa lo que se escribió y lo que se dejó de escribir en torno a Mayo. Es luego de esta operación que Castelli escribe su historia, al concluir que "[u]n país de revolucionarios sin revolución se lee en aquello que no se escribe" (Rivera 78). Andrés Rivera dice que "[l]a historia es una ficción inacabada, la nuestra y la ajena. Yo diría que *La revolución es un sueño eterno*, hasta donde puede, habla de la verdadera historia. No hay otro Castelli que ése, por lo menos para mí" (Berg 1995: 312). De este modo, la novela de Rivera postularía que sólo mediante la ficcionalización y la singularización romántica puede hablarse, escribirse y comprenderse la "verdadera historia".

Para Philip Swanson, la fractura del vínculo entre ficción y realidad habría definido la nueva novela latinoamericana, la novela del Boom (88). Rivera no sólo redefine sino que restituye ese vínculo. En esta novela, en particular, lo hace recreando narrativamente la experiencia singular de un personaje histórico cuya ficcionalización es la única manera de contar su historia. Si bien el vínculo entre ficción e historia se construye desde estrategias narrativas diferentes, en ningún caso su reformulación es una ruptura con aquello a lo cual habría respondido la novela del Boom. De hecho, a fines de los sesenta, Fuentes afirmaba que "[l]a vieja obligación de la denuncia se convierte en una elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas" y agregaba que "[i]nventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado" (*La nueva novela*, 30). En la formulación de Fuentes, esa ruptura entre historia y ficción era necesaria en tanto ésta paliaba los vacíos de la primera. Sin embargo, en Rivera tal disociación ya ni siquiera es posible en tanto la presunta diferencia entre una y otra se deshace no sólo en la experiencia singular sino que, más aún, en la reconstrucción narrativa de esa experiencia. Este replanteamiento de la relación entre ficción e historia surge luego de los intentos de la narrativa del Post-Boom por recuperar la singularidad. El peso de la cotidianeidad en la construcción narrativa de la experiencia histórica implicó, asimismo, la fragmentación de los referentes globales con los que operaba la novela del Boom.

Si en la novela de Rivera, por otra parte, el oquerón textual que hace de la historia de Castelli el recuerdo de una carencia y de esa carencia misma un fenómeno fundacional, es porque el texto es, paradójicamente, el relato de ese vacío. Es a lo que apunta Castelli cuando afirma que "[n]o hay nada detrás de nosotros; nada, debajo de

nosotros, que nos sotenga. Revolucionarios sin revolución: eso es lo que somos" (Rivera 53). De modo que el proyecto de Castelli de contar la "verdadera historia", como indica Rivera en la entrevista previamente citada, surge como la necesidad vital de llenar un vacío con la escritura de ese vacío. El problema es aún más complejo. Nicolás Rosa, a propósito de Sarmiento, afirmó que "[l]a escritura es la lectura de una falta. La escritura histórica es la única que puede reparar el olvido y la ruina" (87). Sin embargo, la escritura de Castelli va, precisamente, en contra de esa hipótesis de en cuanto no puede ni quiere reparar un olvido. Ella surge, sobre todo, porque no sólo acusa la carencia que funda vitalmente una historia sino que, además, porque es esa carencia la que la hace inolvidable. Arthur C. Danto ha indicado que la significación de un acontecimiento histórico sólo cobra sentido dentro de un relato (22). Manuel Cruz Rodríguez, por otro lado, afirma que "la identidad pasa por el lenguaje, más en concreto por esa particular organización del lenguaje que es el relato de uno mismo (o con uno mismo), y que la escritura representa la materialidad del relato, el acto de su creación» (121). De este modo, la novela de Rivera apunta al relato de la historia a partir de la reconstrucción de la experiencia individual que la ordena narrativamente. Sin embargo, en tal empeño, no sólo la historia sino que la misma experiencia de ella se torna fragmentaria e inenarrable al cobrar sentido en el cuerpo de un personaje sobre el cual Castelli se cuenta a sí mismo.

Al identificarse a partir de la revolución de Mayo y concebirla luego como un vacío, Castelli hace de ese vacío una carencia generadora de sentido. Allí, sobre esa carencia, la escritura de Castelli no busca recuperar la memoria del pasado sino construir el lenguaje y la narratividad de su fracaso. De este modo, el texto sugiere que toda escritura surgida con la intención de recuperar la memoria no sería sino el apéndice de un vacío que, en última instancia, la define. Por una parte, dicha perspectiva va a contrapelo de una escritura que busca recuperar la memoria, de otra, cuestiona la sospechosa alianza entre escritura, memoria e historia. Cuando dice que lo "llamaron -¿importa cuando?- el orador de la Revolución", Castelli remite a una doble ausencia: la de la escritura y la de la revolución (Rivera 15). El desafío de encarar la historia no es sino el de encarar su propia versión de la historia de esa relación entre escritura y revolución, a partir de los límites impuestos por la contemporaneidad y por el acto de escribir desde el cual Castelli se rearma vitalmente.

Desde la contemporaneidad de la escritura, "[l]a revolución - escribe Castelli, ahora, ahora que le falta tiempo para poner en orden

sus papeles y responderse- se hace con palabras. Con muerte. Y se pierde en ellas» (46). Este segmento puede leerse desde aquella tesis en la que Walter Benjamin rechaza que la Historia sea el sujeto de una estructura homogénea y vacía de tiempo, en tanto siempre está llena de *ahora* (261). Sin embargo, Castelli asocia el presente del *ahora* con la necesidad de ordenar sus papeles y con la afirmación de que las palabras en ellos trazadas serían la hechura de la revolución. De modo que la homogeneidad imposible que refiere Benjamin desde el ahora que imagina Castelli, es el caos irreductible de las palabras con las que se arma el pasado. Para usar aquí una reflexión de Michel De Certau, creo que si Castelli apela a la revolución es porque sólo en su escritura puede ejercer la memoria de dicha revolución a partir de elementos precisamente ajenos a ella (86-7). En ese esfuerzo vital, más que histórico, el presente del *ahora* de Castelli le exige ordenar el archivo que contiene los papeles que narran su memoria. Al hacerlo, el texto desplaza a Castelli como sujeto de su historia y lo resitúa como el sujeto del deseo de un orden imposible, el de las palabras de la historia de una revolución. Si, como dijo Roberto González Echevarría, gran parte de la narrativa latinoamericana hace del archivo un mito moderno que devela el nexo entre saber y poder, la novela de Rivera cancela la viabilidad de ordenar ese archivo (18).

Este problema ofrece otra faceta al abordarlo desde la opinión de Alberto Moreiras, quien afirma que la literatura latinoamericana nunca ha aspirado "a ofrecer la variante latinoamericana del sujeto de la historia" (70). El mismo Moreiras señala que "[l]a reflexión teórica es más bien la repetición reflexiva del lugar textual donde la muerte del sentido causa duelo" (170). Desde aquí, bien puede sugerirse que la escritura de Castelli es donde la reflexión acerca de la revolución es el duelo por su ausencia. Es lo que se desprende del mismo Rivera cuando dice que "el título, *La revolución es un sueño eterno*, es una paráfrasis de una frase de Monteagudo *la muerte es un sueño eterno*" (Berg, "La escena historiográfica en Andrés Rivera" 306). Por lo tanto, en la escritura de Castelli, el duelo de la muerte, si se considera la frase de Monteagudo que Rivera ha reescrito en el título de la novela, es el duelo perpetuo de una revolución. La imposibilidad de ordenar las palabras de esa revolución alude a la sinonimia hecha por Castelli entre ésta, las palabras y la historia, y, sobre todo, a una homología entre las palabras, la muerte y la revolución. A partir de esta última triada, si el orden ha surgido desde las palabras con las que se hace la revolución que postula su utopía, ese orden y la idea misma de nación a la que da origen surgen también desde la muerte. Allí, en esa escritura que reinventa la memoria,

surge y se pierde la vida, la historia y la nación. Desde esa ausencia fundacional, la nación misma emerge como un oquerón.

He mencionado anteriormente que el texto define la oralidad como la ausencia de escritura. Por otra parte, Castelli insiste en recordar que fue llamado el orador de la revolución. De modo que en la escritura de su memoria, Castelli se concibe como pura oralidad y, por ende, como carencia de escritura. Así, el texto de la novela de Rivera surge como una escritura de la nostalgia de Castelli tras la figura de sí mismo. Esa figura, de bordes fugaces e imprecisos, surge ligando juventud y revolución cuando Castelli subraya que él y sus camaradas "nunca volverían a ser tan jóvenes como en esa remota noche de mayo y de lluvia, y que nunca llevarían tan lejos una apuesta de vida o muerte como en esa remota noche de mayo y de lluvia" (33). Poco importa que esa imagen sea luego desacralizada. Lo que importa es que al hurgar en la memoria, la escritura de la historia, de esta historia al menos, se yergue como la nostalgia de aquello que habría originado su propio relato. Frente a esa imagen, la escritura ordena, regula, disciplina no sólo la oralidad de la revolución sino que, también, la memoria de un personaje frente a su propia ficción.

Esta voluntad de disciplinamiento de la historia y la memoria por la escritura es compartida por *La campaña* de Carlos Fuentes. En esta novela, Valera, su narrador, reproduce en un momento la escritura de Baltasar Bustos hablando del origen de sí mismo, del de Valera y de Dorrego, y de su relación con el destino (Fuentes 1990: 13). Allí, en ese origen, el momento heroico de la revolución habría abierto el futuro y la posibilidad de su fracaso; el de la revolución misma y el de los tres amigos. Valera afirma que, entonces los "seduce la idea de ser jóvenes, de ser porteños argentinos con ideas y lecturas cosmopolitas, pero seducidos no sólo por ellas, sino por una nueva idea de fe en la patria, su geografía, su historia" (Fuentes, *La campaña* 10-1). En esa pasión, como alguna vez indicara Jean Baudrillard, lo típico "es que es individual y que en ella cada cual se encuentra solo" (111). De modo que la imagen de juventud, fe, cosmopolitismo y pasión cargada de nostalgia, y que remite a un grupo definido por su luminosidad, no hace sino acentuar la soledad del que la vivió y la recuerda. Por otra parte, la alusión a una edad dorada en los discursos de la nación, según explica Anthony Smith, postula dicha imagen remota e imprecisa como un modelo para el presente (41). Es, precisamente, lo que hace Varela. Sin embargo, tanto en la novela de Fuentes como en la de Rivera, esa imagen no apunta a una 'edad' sino a un instante fugaz de la memoria que la reconstruye. Creo, además, que la referencia a ese instante dorado

en el estallido de la revolución remite a interpretaciones históricas en las que difieren ambas novelas. La novela de Fuentes hace de ese instante el perpetuo modelo o, al menos, el obligado punto de partida para imaginar la nación, el futuro y el cambio. La de Rivera, por el contrario, subraya la neblina que cubre dicha luminosidad al observar el fracaso de sus propuestas políticas, así, como la ruina de sus actores.

En el relato de Fuentes, el grupo joven y heroico que imagina el futuro responde a un juego de seducción que ubica a la nación como el objeto de sus deseos. Esta ilustrada seducción es la que dinamiza la historia y su relato. Sin embargo, no es un proceso que surja allí en función de crear una comunidad sino que a definir el camino a uno mismo. En tal sentido, el incierto destino político de la revolución es desplazado y reemplazado por un valor iniciático que llevará a Baltasar Bustos a concluir: "creo que me conocí a mí mismo" (Rivera 257). En consecuencia, si la escritura de la historia desplaza el valor fundacional de la revolución, es para resituarla como el escenario de Bustos conociéndose a sí mismo y, desde allí, reponer su valor fundacional. En esta novela, al igual que en la de Rivera, el personaje mismo, como dimensión vital y experiencial, es derivado de una revolución que al explicarlo lo destruye. En ambas novelas, además, el personaje es la medida de la historia narrada y, en consecuencia, el parámetro de evaluación de los deseso históricos y los sueños de utopía.

La novela de Fuentes no sólo destaca la ruta de Bustos hacia sí mismo. Varela, su narrador, afirma que, luego de los sucesos de Mayo, él y Dorrego se han transformado en lectores de las cartas en las que Bustos narra los sucesos de la guerra en el Alto Perú (Fuentes, *La campaña* 63). Si bien ellos también le escriben a Bustos, al enviar sus cartas a la casa del padre de éste, al buscar al lector en la casa de su padre, saben que él, Bustos, no las leerá porque está en otro lugar. Varela enfatiza así su condición de lectores y al hacerlo imagina la historia y a sí mismos lejos de los sitios decisivos de esa historia que buscan leer o a la que busca llegar con su escritura. Al vivir la historia como "la presencia de una ausencia", Dorrego y él, dice Valera, se han transformado en historia, en una concebida como proceso formativo al cabo del cual se pregunta si acaso «¿[e]s otro el nombre de la perfección ideal?" (Fuentes, *La campaña* 152). Por lo tanto, en esta novela también la historia sería la historia de una ausencia y su lectura trazaría un camino de perfección. Además, el relato no sólo sería el de las campañas con las que Seymour Menton asocia a Bustos: las guerras de independencia y la lucha por el amor de Ofelia, la esposa chilena del presidente de la Real Audiencia (164). Esta sería, además de "la campaña

de escribir la novela, responsabilidad de Manuel Varela", como apunta Sain-André, la campaña de tres personajes tras las figuras de sí mismos (131).

Al evaluar su campaña, Baltasar Bustos imagina el futuro como la eternización del presente, como un destino cerrado, cíclico, en claro contraste con el abierto, lineal y en ascenso que supuso la utopía nacional de la revolución. Por eso, frente a sus amigos, afirma que "lo que quiero advertirles de una vez, para ser perfectamente sincero, es que todavía hay un buen trecho entre lo que viví y lo que me falta por vivir. Se los advierto. No lo voy a vivir en paz. Ni yo, ni la Argentina, ni la América entera" (Fuentes, *La campaña* 257). De esta manera, Bustos redefine su postura inicial, aquella donde, según indica Varela, decía «[e]mpecemos por revolucionar nuestra conducta, alegaba Bustos; pero al mismo tiempo debemos cambiar de gobierno, alegábamos sus amigos, Dorrego y Varela» (Fuentes, *La campaña* 26). A la afirmación de que "lo que viví y lo que me falta por vivir", que fija la dimensión histórica de la experiencia vital y los límites de su comprensión, el texto une la idea de ligar la nación al cuerpo del que la postula.

El texto de Fuentes sería, entonces, una continuación de las excepciones que ve Donald L. Shaw en la novela del Post Boom, en tanto este personaje no posee un propósito claro ni ve un mecanismo de validación que no sea su propia experiencia vital (173). Por otra parte, Donald L. Shaw ha dicho que la narrativa del Post-Boom se situó frente al Boom como un contraproyecto que, aunque ligada a ella, no asumió la estética post-moderna sino un retorno a la narratividad y a una buena dosis de realismo (175). Si tal es el caso, la propuesta narrativa de Fuentes en *La campaña* y, en menor medida, la novela de Rivera, profundizan esa línea en el marco de sus propios proyectos narrativos. No resulta extraña, entonces, la voluntad globalizadora que sostiene el relato de Fuentes, ligada a un proyecto enciclopédico en el que esta novela es parte de uno de sus momentos, como la afirmación de una escritura capaz de ordenarlo. Bustos, en tal sentido, responde a una voluntad narrativa que lo ubica frente a un desafío que le exige vital y globalmente una interpretación. Ante ese imperativo, Bustos surge dentro de un juego de anillos concéntricos, en cuyo centro se ubica él mismo, luego la nación y en el círculo externo el Continente. Esta geografía textual e interpretativa ordena una escritura que hace de su singular experiencia la medida y los límites de la historia. En su esfuerzo por inscribir narrativamente esa experiencia, la novela parece reiterar lo que afirmara Manuel Cruz Rodríguez en cuanto a que "lo que verdaderamente constituye al sujeto es su conexión con las instancias

supraindividuales" (90-91). Sobre la singularización de dicho orden y proceso, bajo un eje vital, *La campaña*, como dice Chalene Helmuth, muestra no sólo la hechura de un mito a partir del viaje sino que también el colapso y caída de dicho mito (120). El mito no se agota en el personaje sino que insume la nación misma.

Del libro que ya he citado de González Echevarría, hay dos indicaciones que aquí me parecen pertinentes. Una sugiere que así como la novela decimonónica hizo de América Latina un objeto de estudio, la moderna hace de ella un mito originario frente al cual ubica la contemporaneidad como algo diferente (González Echevarría 14). La otra dice que la ficción latinoamericana moderna surge ligada a mitos originarios y cuya autoridad derivaría de su capacidad para generar discursos que los contengan y expresen (González Echevarría 143). Creo que ambos aspectos, la idea del mito originario, fundacional, y la autoridad ligada a un discurso que lo contiene y expresa, son constitutivos de la escritura de Fuentes. En *La campaña*, texto surgido en las postrimerías del Post-Boom, esta idea se ve reforzada por la inscripción de la novela en el momento romántico del proyecto enciclopédico de Fuentes. De allí que la escritura singularice ese mito en la iniciática e individual experiencia de un personaje a cuya zaga la escritura genera una visión globalizadora. La historia, la que se narra y a la que apela, son espacios definidos a partir de la capacidad que tiene Bustos de moldearlos y, luego, volver a ellos para admitir su fracaso, postulando un perpetuo voluntarismo tras la construcción del orden deseado.

En ambas novelas, la historia surge en función de un deseo. Si, por un lado, la de Fuentes narra las acciones de un personaje tras la imposible satisfacción de tal deseo y en el proceso logra conocerse a sí mismo, la de Rivera, por otro lado, apunta a la pérdida de ese deseo y a la imposibilidad de recuperar el vacío que lo habría generado. Al escribir la historia de ese deseo como el fracaso de la voluntad política de satisfacerlo, ambos textos cuentan la experiencia de un personaje atrapado vital e históricamente en él. Al mismo tiempo, en ambas novelas la escritura de la historia es la escritura de la historia del deseo de una nación, pero de la nación misma como un deseo, cuya insatisfacción la define y explica el vacío que la habría fundado. La memoria de esa carencia no sólo surge como una matriz interpretativa de la historia sino como un mecanismo narrativo y textual de construcción histórica. La nación, por tanto, ya no irrumpe únicamente como la historia personal del difuso e insatisfecho deseo de un orden, sino como la cíclica nostalgia del momento postcolonial en que apenas

se la imaginó posible. La nostalgia del ahora diluido origen del camino tomado, define la trayectoria, la caída, del deseo de sí mismo como agente de una utopía. En uno y otro texto, esa trayectoria devela la nostalgia por ese deseo postcolonial y el vacío fundacional que marca su escritura a fines del siglo XX.

En ambas novelas, la nostalgia surge como la interpelación a la contemporaneidad de la escritura. En esta perspectiva cabe recordar lo que dice Raymond L. Williams cuando sugiere que la nación surge, en la novela de Fuentes, como un constructo ideológico, contradictorio y cuestionable, en busca de discurso (118). Aquí puede verse el doble juego de la nación en tanto orden y comunidad como clausura de una utopía, como vacío y, por otra parte, como proyecto inconcluso. Esta imagen es ilustrada por el sacerdote Quintana, personaje que Bustos conoce en la campaña del norte, cuando asegura que al entregarse a un proyecto nacional, ambos luchan "por el alma", y luego agrega:

> Después vendrán los que luchan por el dinero y el poder. Eso es lo que temo, ése será el fracaso de la Nación. Y entonces tú y yo, o lo que tú y yo dejemos en este mundo, debemos ayudarlos a los ladrones y a los ambiciosos a recuperar el alma. Esa sería mi respuesta a los que me perdonen dentro de doscientos años. (Fuentes, *La campaña* 245)

En este segmento de la novela, como ha dicho Saint-André, "[l]a ficción suspende el juego momentáneamente e incorpora lo ético y un principio rector de lo cognoscitivo" (140). Por otra parte, ese "gesto ético" sitúa la novela de Fuentes no sólo en un diálogo con la historia posterior al mito fundacional sino, sobre todo, lo explica a partir de un argumento opuesto a la promesa de futuro que habría portado, entonces, la idea de nación. Esa promesa, como ha dicho Antonio Cornejo Polar, suponía que la principal amenaza para las frágiles formaciones nacionales del XIX era "la persistencia del 'espíritu colonial'" (22). En el texto de Rivera, esos temores tienen la cara de aquellos a quienes Castelli les había desatado "la nostalgia de los días que antecedieron a la compadrada de Mayo" (17). Esa nostalgia era la del orden colonial, que no podría haber sido el modelo de la revolución de la que hablan estas dos novelas. De allí que miraran al futuro. Esta tesis, largamente repetida, es la que lleva a Carlos J. Alonso a postular incluso un rasgo distintivo del proceso "postcolonial" latinoamericano, en tanto los nuevos países se identificaban con el futuro y no con realidades culturales previas, autóctonas (11). A partir de un enfoque diferente, Xavier-François Guerra ha señalado que en la transición "de la nación en el sentido antiguo de la palabra -la comunidad política

tradicional- en nación moderna y la invocación de su soberanía presentaban una dificultad inesperada: ¿con qué comunidad política de tipo antiguo debía identificarse la nación soberana?" (347). En este contexto adquiere aún más valor la perspectiva que instala Fuentes al afirmar que la principal amenaza al proyecto nacional, inconcluso, era el futuro. En esta conclusión, a pesar de leer ese proyecto nacional en función de propuestas literarias disímiles, creo que ambas novelas, la de Fuentes y la de Rivera, coinciden.

Recapitulando, entonces, la nostalgia en la novela de Fuentes es la nostalgia del momento heroico y formativo del imaginario nacional de comienzos del siglo XIX que su escritura narra hurgando en su propia contemporaneidad a fines del XX. Fuentes ubica su narración y su reflexión en torno a un hito no sólo simbólico sino tradicional. Como señala Santiago Castro-Gómez, se trata de un procedimiento común durante el siglo XIX y parte del XX, con el cual se buscó fijar mecanismos de identificación «mediante el establecimiento de acontecimientos fundadores (las batallas de independencia, el martirio de los próceres, la firma de la constitución , etc.)» (Castro-Gómez 63). El mismo Castro-Gómez agrega que esos *acontecimientos fundadores* fueron, luego, «introyectados a la población mediante la disciplina de la escuela, los rituales cívicos, los discursos políticos y las colecciones de los museos» (63). Cabría agregar que, la literatura, la de entonces y la que se deja recuperar en una narrativa ligada al Boom, es replanteada en el momento final del contraproyecto que materializó la narrativa Post-Boom.

La apelación a las *efemérides*, a los acontecimientos fundadores y al calendario cívico también aparece en la novela de Rivera. Sin duda surge aquí de otra manera, bajo un signo distinto, en tanto no plantea la recuperación de dicho proyecto ni la mitificación de un ciclo que, una y otra vez, definiría su historia. Sin embargo, a pesar de esta diferencia, la novela de Rivera también ve la *nación* como un proyecto inconcluso. Como observa Edgardo H. Berg, al situar la revolución como una "ficción de origen", la novela de Andrés Rivera "une la trama comunicativa del pasado con las virtualidades futuras: lo que la historia debió ser y no fue, y la que todavía no es aún" ("La escena historiográfica en Andrés Rivera" 45). Esta observación puede ligarse, además, a la indicación de Claudia Gilman que establece que, en la narrativa de Rivera, "[u]topía y derrota están en los extremos del deseo y de la experiencia. Esa trayectoria es ya, un relato. Tensado por el recorrido por una dimensión temporal hace posible la novela y elabora una hipótesis sobre la historia" (55). Si bien comparto, en parte, lo que

dice Gilman, creo que la trayectoria que dibuja la novela, el puente que establece con la apertura del ciclo de fundación nacional en el Plata, formula no tanto una hipótesis sobre la historia sino, más importante aún, sobre su escritura.

La novela de Fuentes, como lo indiqué al inicio de este artículo, ensaya una hipótesis sobre la historia delineada por la interpretación que se hace de ella desde fines del siglo XX. De allí que, tal como dice Graziella Pogolotti, "[e]l análisis crítico de la novela se manifiesta en la atmósfera peculiar del fin de siglo que estamos viviendo" (451). En consecuencia, la hipótesis que se deja leer en *La campaña* apunta más bien al presente, y lo hace subrayando el enlace entre diversos presentes, *ahoras*, que prefiguran una imagen, cíclica y en perpetuo comienzo, de la historia. Daniel Chávez también lo destaca al enfatizar que con esta novela "se actualiza ante el lector el museo ideológico de Latinoamérica y se abren perspectivas críticas de la historia que parecían distantes en el tiempo pero que cobran contemporaneidad con la complicidad del lector" (31). En esta perspectiva y a la zaga de la narrativa del Post-Boom, creo que se trata de una búsqueda impulsada desde proyectos que la preceden. Estas narrativas integran el rechazo a una versión lineal y unidireccional de la historia, pero en función de marcar una ligazón entre presente y pasado que sostenga una interpretación histórica globalizadora.

En las novelas que he abordado, la nostalgia postcolonial es la nostalgia del deseo de la revolución que fue capaz de imaginar el futuro y, al mismo tiempo, la traumática asunción de un fracaso. Es, también, la nostalgia de una escritura reformulando una voluntad de interpretación globalizadora. En ella, la nación puede ser incluso la versión patológica de un proyecto utópico, lo que según precisa Neil Larsen pone la idea misma de nación al margen de la práctica políticamente orientada que le ha dado forma (145). Por otra parte, responde a la proyección infinita de la nación como una utopía y, por ende, inacabada, que Jorge Castañeda liga a un voluntarismo político latinoamericano. Frente a lo cual cabe citar a Rafael Gutiérrez Girardot cuando indica que esta reflexión, en torno a la nación en América Latina y sus presuntos orígenes, ha concluido, una y otra vez, que "la Independencia y la racionalidad no habían logrado sus propósitos" (70). En uno y otro caso, se trata de diseños críticos que encaran la viabilidad de la idea misma de nación. Así, la interpretación histórica que sugieren las novelas que analizo, tras poner el acento en la narratividad, replantean una reflexión que integra un proyecto político y vital. Si la historia emerge en estos textos, lo hace a partir de un acto

narrativo de interpretación histórica que ve en las ruinas de lejanos sueños de utopía y revolución los residuos de su modernidad. Allí, la *nación* es una imagen nostálgica de unidad asentada en una voluntad sincronizadora cuya obsesión habría sido la configuración de un tiempo y espacio únicos dentro del cual las experiencias vitales y comunitarias se habrían hecho históricas.

—Alvaro Kaempfer
University of Richmond, Virginia

OBRAS CITADAS

Alonso, Carlos J. *The Burden of Modernity. The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. New York and Oxford: Oxford UP, 1998.

Baudrillard, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona: Asnagrama, 1984.

Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History." *Iluminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968. 253-64.

Berg, Edgardo H. "La escena historiográfica en Andrés Rivera". *Celehis* 5. 6-8 (1996): 41-7.

Berg, Edgardo, Mónica L. Bueno y Nancy Fernández Della Barca. "La ficción inacabada de la historia. Entrevista a Andrés Rivera. 4 de noviembre de 1994." *Celehis* 4.4-5 (1995): 303-22.

Castro-Gómez, Santiago. *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill, 1996.

Chávez, Daniel. "Ideología y juego intertextual en *La Campaña* de Carlos Fuentes". *Mester* 23.2 (1994): 31-43.

Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.

Cruz Rodríguez, Manuel. *Narratividad: la nueva síntesis*. Barcelona: Ediciones Península, 1986.

Danto, Arthur C. *Historia y narración*. Barcelona: Paidós, 1989.

De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: U of California P, 1984.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

- - -. *La Campaña*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Gilman, Claudia. "Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera". *La novela argentina de los años 80*. Ed.

Roland Spiller. Frankfurt: Editorial Vervuert, 1993. 47-64.
González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
Guerra, Xavier-François. *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
Gutiérrez Girardot, Rafael. *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX*. College Park: U of Maryland P, 1990.
Helmuth, Chalene. *The Postmodern Fuentes*. Lewisburg: Bucknell UP, 1997.
Larsen, Neil. "Nation and Narration in Latin America. Critical Reflections." *Reading North by South. On Latin American Literature, Culture, and Politics*. Minneapolis and London: U of Minnesota P, 1995. 140-52.
Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: U of Texas P, 1993.
Moreiras, Alberto. *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999.
Pogolotti, Graziella. "*La Campaña* de Carlos Fuentes: una parábola de la utopía". *Literatura mexicana* 5.2 (1994): 443-53.
Radcliffe, Sarah and Sallie Westwood. *Remaking the Nation. Place, Identity and Politics in Latin America*. London and New York: Toutledge, 1996.
Rivera, Andrés. *La revolución es un sueño eterno*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
Rosa, Nicolás. *El arte del olvido. Sobre la autobiografía*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1990.
Saint-André, Estela. "Acerca de la escritura y la lectura en *La campaña*, de Carlos Fuentes. *Revista de literaturas modernas* 27 (1994): 129-43.
Shaw, Donald L. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany: State University of New York P, 1998.
Smith, Anthony. "The 'Golden Age' and National Renewal." *Myths & Nationhood*. Ed. Geoffrey Hosking. New York: Routledge, 1997. 36-59.
Swanson, Philip. *The New Novel in Latin America. Politics and Popular Culture after the Boom*. Manchester and New York: Manchester UP, 1995.
Williams, Raymond L. *The Writings of Carlos Fuentes*. Austin: U of Texas, 1996.

La tenue y alerta memoria del viajero: Conversaciones con el poeta Omar Lara[1]

Como se sabe, la poesía chilena de los años sesenta gira en torno a las agrupaciones poéticas, algunas de las cuales contaron con el apoyo de las universidades. Sin duda alguna, fue el trabajo grupal y la ayuda institucional las que contribuyeron a que la inquietud productiva de los entonces jóvenes poetas se llegara a conocer en el ámbito nacional e internacional. De aquellos grupos que tuvieron un funcionamiento independiente hay que destacar el Grupo "Café Cinema" en la ciudad de Viña del Mar, donde participaban Raúl Zurita -Premio Nacional de Literatura otorgado en agosto del 2000- y Juan Cameron, ganador del tercer Concurso de Poesía "Revista de Libros 1996". No se puede dejar de mencionar a la agrupación "Escuela de Santiago" que funcionaba en la capital chilena. Los grupos que contaban con una abierta ayuda de las corporaciones universitarias estaban Arúspice, en la ciudad de Concepción, Tebaida, en Arica y el Grupo Trilce fundado por Omar Lara y que funcionó muy cercano a la Universidad Austral en la ciudad de Valdivia. Aparte de las publicaciones y colaboraciones, el Grupo Trilce y su fundador sobresalen por convocar al Primer Encuentro de Poesía Joven en 1965 para luego seguir con los encuentros de 1967 y 1972. El propósito de estos encuentros fue hacer un análisis de la poesía de aquellos años y, como bien lo ha manifestado la crítica, mantener un diálogo con la poesía inmediatamente anterior.

El desarrollo poético de Omar Lara, como el de toda su generación, se vio interrumpida por el golpe militar de septiembre de 1973 y la posterior salida del poeta al exilio. Algunas de sus obras más importantes son *Argumento del día* (1964), *Los enemigos* (1967), *Los buenos días* (1972) *Oh,buenas maneras* (1975) y sus últimos libros *Cuaderno de Soyda*, (1991), *Fuego de Mayo*, (1996) y *Vida probable*, presentado en Santiago el 17 de julio de 2000 por el escritor Volodia Teitelboim y el poeta y crítico Federico Schopf.

Estas conversaciones se llevaron a efecto los días 13, 14 y 15 de julio de 2000 en la casa del poeta en la ciudad de Concepción. Lo reproducido aquí corresponde sólo a una parte de las conversaciones grabadas en los días señalados. En la posterior transcripción, se trató de mantener el planteamiento y disposición de los diálogos efectuados.

Arturo C. Flores: Creo que sería interesante comenzar con tus inicios e inquietudes literarias allá en Temuco.

Omar Lara: Mis inicios yo los situaría más rigurosamente en Nueva Imperial. Ahí yo nací, hice mis estudios básicos y secundarios en el liceo que se llamaba Liceo Mixto de Nueva Imperial. De modo que yo viví en Nueva Imperial hasta los diecisiete o dieciocho años. Mis primeros poemas, mis primeras inquietudes literarias nacieron tempranamente siendo yo alumno de ese liceo. De hecho el primer librito mío *Argumento del día* que se publicó en 1964 fue escrito durante mi permanencia en ese establecimiento educacional. Los poemas en ese libro son poemas de adolescencia. En Nueva Imperial había nacido Juvencio Valle, poeta que jugó un papel inicial y determinante en mi poesía. Recuerdo con nitidez el momento en que llegó Juvencio Valle al frío y enorme salón de actos de aquel liceo. Llegó a hablarnos de sus poemas que, como bien sabes, estaban tan cerca de nuestra propia naturaleza, aquella que nos rodeaba todos los días y en la cual vivíamos. Ya sabes, su poesía nos habla de bosques, de la pajarería chilena y de la naturaleza en general que para nosotros en ese entonces era familiar. Él me hizo ver y sentir esa naturaleza cotidiana de un modo distinto, de un modo poético.

ACF: Y después viene Temuco.

OL: Sí, en Temuco estuve dos años. De esa época datan cuatro o cinco poemas que después fueron incorporados a mi segundo libro. Y aun cuando no marqué mi pauta de escritura, ese tiempo fue un tiempo de aprendizaje. Yo había ingresado a la sede de la Universidad de Chile de Temuco que por esos años se llamaba Colegio Regional. Éste había surgido de la necesidad estratégica de la Universidad de Chile de establecerse en provincia. Fue un espacio inesperado para mí, y estimulante, puesto que ya en esa época circulaban varios poetas conocidos en la región.

ACF: Al parecer, tu llegada a Valdivia constituye una marca en tu poesía temprana. Me refiero a como ves y describes la naturaleza y las cosas.

OL: Mi llegada a Valdivia se originó precisamente en el Colegio Regional de Temuco. Resulta que siendo un proyecto nuevo, no todas las carreras diseñadas en su instalación soportaron la prueba, entre ellas la carrera de Pedagogía en Castellano. Para remediar el problema, la administración no encontró mejor solución que trasladarnos a la

Universidad Austral de Valdivia. Bendita la falta de "visión" de la Universidad de Chile porque Valdivia fue para mí mi otra patria, mi nido mágico. Allí estaba la punta del ovillo. Y tienes razón, allí en Valdivia comienza a aflorar la naturaleza como parte de mi movimiento escritural. Pero nunca la naturaleza como el espacio idílico donde yo tendría que haber situado mis poemas sino más bien un espacio que se imponía por su sola presencia, dulce y avasallador al mismo tiempo y con el cual me sentía ya en pugna o ya en solidaridad, evitando envolverme en una capa de puras emociones. De otra manera, las emociones funcionaban pero como un modo de intentar una ayuda para resolver misiones que se me presentaban. Pero claro, hay naturaleza, ¿cómo no haberla?; está el río, por supuesto, está el mar, los roqueríos de Niebla, el oleaje y están los pescadores, pura naturaleza. Están las calles de Valdivia y la luz, la luz de esas calles, y también está la naturaleza que podríamos llamar íntima. Las hojas de nalca de mi jardín, que estaban ahí fuertemente ligadas a mis movimientos domésticos, son un ejemplo de esto.

ACF: Acabas de mencionar la naturaleza como espacio idílico. Esto me hace pensar en las opiniones críticas que afirman que tu poesía, o por menos parte de ella, corresponde a la poesía de los "lares". ¿Te consideras un poeta "lárico"?

OL: Las reflexiones sobre mi propia poesía son más bien reflexiones que hago en mi poesía. Quiero decir con esto que no soy un crítico o un estudioso de mi poesía como para señalar en rigor los delineamientos o espacios en que yo me muevo. Pero de acuerdo a lo que conozco y de acuerdo a lo que conversamos en más de una ocasión con el poeta paradigmático de los "lares" que era Jorge Teiller, yo no me considero un poeta cuya poesía funcione dentro de esta categoría en el sentido que Jorge le dio.

ACF: Imagino que puedes profundizar un poco. Dar razones.

OL: Hay muchas razones. Por ejemplo, el poeta de los "lares" es un poeta que magnifica, que hace del "lar", de la infancia, de la aldea, de sus primeros momentos, un espacio perfecto e inamovible, detenido en el tiempo, idílico, con el cual sigue alternando. Por supuesto a esta imagen se opone la del mundo exterior que a veces irrumpe en ese espacio. Y bueno, es en ese juego en el cual predomina esa imagen maravillosa del inicio lo que marca a la poesía de los "lares".

Personalmente creo que no estoy en esa posición y el mismo Jorge en algunas entrevistas lo manifestó. Aunque te parezca difícil creerlo, ocurre que por mi apellido Lara hay personas que me han atribuído la paternidad de esta poesía, lo que es absolutamente injusto y lejano a la realidad.

ACF: ¿Puedes decir algo sobre tus lecturas formativas?

OL: En los tiempos previos o paralelos a mi primera escritura yo era un lector incansable y ansioso. En Imperial no había un fácil acceso a bibliotecas. La biblioteca del liceo era bastante limitada pero resultó que, junto a mis compañeros, descubrimos la biblioteca de un amigo que estudiaba literatura y que nos abrió gentilmente la puerta a sus libros. Entre nosotros, la lectura se hizo un ejercicio casi obligatorio. Ahora bien, ¿qué leíamos? Bueno, te diré que absolutamente todo desde las novelas del oeste, *El Peneca*, *Simbad*, *OK* e historietas en general. Poco a poco fuimos descubriendo nuevas lecturas hasta llegar, por ejemplo, a los novelistas rusos. Yo creo que a los dieciséis o diecisiete años nos habíamos leído todas las novelas encontrables de Dostoievsky y Tolstoy, por ejemplo. En poesía nos llegó Maiakovsky en una edición muy bonita de la Editorial Platina de Buenos Aires, traducidas por una escritora argentina gran admiradora del poeta llamada Lila Guerrero. Fíjate que curiosamente esta escritora argentina tenía el mismo nombre de pila de la mujer emblemática del poeta. En general, había una ansiedad de leer todo lo que llegaba a mis manos.

ACF: Pasemos ahora al Grupo Trilce, a su fundación y a la realidad cultural valdiviana a mediados de la década de los años de 1960.

OL: Hay momentos en esta realidad, momentos bastante específicos y detectables. De hecho, el Grupo Trilce de Valdivia nació en Temuco. Resulta que cuando llegué a Temuco a la Universidad de Chile, ya había un grupo de poesía que se llamaba Puelche, formado por poetas que estaban ya establecidos y con cierta tradición. Participaban en él figuras que más tarde fueron reconocidos en el ámbito nacional como María Angélica Alfonso, Ligeia Balladares y otros. Ese grupo estaba compuesto por gente mayor que circulaba por esa especie de templo de la poesía y al cual, tal vez por mi edad, nunca pude acercarme. Bueno, eso me frustró muchísimo y al mismo tiempo hizo detonar en mí la idea de que el trabajo grupal podía ser un trabajo

interesante. Ese "dulce rencor", como a veces lo llamo, hizo que frente a un grupo de amigos en Temuco yo afirmara en forma perentoria: "Cuando me vaya a Valdivia el próximo año voy a fundar el Grupo Trilce de poesía".

ACF: Por lo visto tenías ya el nombre.

OL: Claro, y eso se debió en parte a aquel grupo de compañeros -mucho más avanzados que yo en la lectura de la poesía- porque comenzamos a leer a poetas chilenos, hispanoamericanos e incluso algunas traducciones de poetas europeos. De esa manera llegamos a conocer, bastante bien para nuestro momento, a César Vallejo, cuya obra a mí me conmovió tremendamente. ¡Qué te puedo decir! Me conmovió su condición de poeta americano, esencialmente americano, y todo lo que eso significaba en él y que se expresa con dramatismo y dolor en su escritura. Trilce era mi homenaje al gran cholo. De tal forma que cuando llegué a Valdivia, a la Universidad Austral, me di cuenta de que había gente que escribía y me propuse reunirlos para hablarles de la formación de un grupo de poesía que se iba a llamar Trilce. La única pugna, si es que se puede llamar así, fue durante la reunión inaugural cuando Claudio Molina, que pasó uno o dos años con Trilce y después se fue, propuso el nombre Taller. Fue la primera vez que en el interior del grupo me jugué sin tregua por una idea, por el nombre del grupo. Trilce no podía no ser sino Trilce y, con toda seguridad, si el nombre Taller se hubiera impuesto yo no hubiera participado.

ACF: ¿Se acordó algún plan de trabajo?

OL: No, al comienzo no había ningún plan de trabajo. Posteriormente decidimos un plan mínimo pero al mismo tiempo ambicioso, como fue el hacer una hoja de poesía.

ACF: Bien recuerdo haberla visto circular.

OL: A fines de ese mismo año salió *Poesía del Grupo Trilce*, una antología producida en la propia imprenta de la Universidad Austral. En esa publicación, prologada por el profesor Jaime Concha, había poemas de Carlos Cortínez, Eduardo Hunter, Claudio Molina, Luis Zaror, Enrique Valdés y yo. Para el año 1965, el grupo se perfiló en un quehacer más ambicioso como lo fue la convocatoria al Primer Encuentro de la Joven Poesía Chilena. Como sabes, a través de ese

encuentro nosotros intentábamos pesquisar nuestra posición en el marco de la poesía chilena y lo hacíamos, en primerísimo lugar, invitando en el lugar de honor a los poetas inmediatamente precedentes. No era difícil concluir que creíamos en la existencia de una tradición y que creíamos en nuestro propio trabajo poético. Sin embargo, esta convicción no entrañaba una actitud rupturista ni adánica frente a la poesía chilena. Estábamos ahí como producto de una ardua, fatigosa y respetable línea de creación que incluía nombres como Pezoa Véliz, Mistral, Neruda, de Rokha, Huidobro, Díaz Casanueva, Rosamel del Valle, Anguita, Parra, Juvencio Valle, Lihn, Teiller, Barquero, Alfonso Alcalde. Una lista al azar nada desdeñable, como fácilmente puedes comprobar. Sin embargo, hay que decir que todo lo que hicimos en Trilce -y ahora me doy cuenta que hicimos mucho- lo hicimos sin pensar en el significado que eso tendría en veinte años más. Sencillamente hacíamos nuestras tareas sin pretender que eso tuviera otra significación. Ahora, como grupo éramos exigentes y severos a pesar de ser amigos y colegas.

En cuanto a la actividad cultural de Valdivia, yo creo que en esos años nacían varias cosas importantes y ocurrían desde antes muchas otras. Ahí vivía Fernando Santiván, había gente que hacía revistas culturales, la universidad misma era un centro que convocaba a mucha gente especialmente con las escuelas de verano. También, y como recordarás, en Valdivia estaban los acuarelistas más finos del país. Posteriormente, y aparte de lo que nosotros hacíamos como Trilce, existía la Orquesta de Cámara y se fundó en teatro de la Universidad Austral.

ACF: ¿Tenía algo que ver Trilce con todo esto?

OL: La vinculación que podría haber existido era que yo estaba a cargo de un departamento que se llamaba Oficina de Publicaciones y Difusión de la Facultad de Bellas Artes y que de alguna manera era la cara pública de la gestión de la Universidad Austral. Casi toda la labor de extensión que se hacía giraba en torno a Bellas Artes. Pero aparte de estos grupos culturales llegaba gente interesante a Valdivia. No te olvides de que en la propia Escuela de Castellano, donde estudiábamos en esos años, estaban Guillermo Araya, Jaime Concha, Gastón Gaínza, Eugenio Matus, Grínor Rojo, Guido Mutis, Leonidas Morales y Federico Shopf, que pasó a integrar el Grupo Trilce. Después, a fines de los años de 1960 y a comienzos de los de 1970, llegaron Luis Oyarzún y Jorge Millas. En general, siempre en la ciudad había personas que estaban

de paso como Agustín Cuevas, el gran ensayista ecuatoriano. Recuerdo muy bien mi sorpresa al conocer y almorzar con una persona cuya obra yo siempre había admirado, me refiero a Graham Greene.

ACF: ¿El escritor inglés?

OL: Exactamente. Resulta que su *cicerone* era una periodista amiga mía y su llegada a Valdivia coincidió con su cumpleaños, de tal manera que fuimos a celebrarlo al "Guata Amarilla", ese restaurante que quedaba en Las Animas.

ACF: Leyendo algunos poemas escritos antes del golpe militar me parece ver en ellos una especie de anticipación a lo que posteriormente ocurrió. Me refiero, por ejemplo, a poemas como "El caballero huye de su destino" y "Es la hora que".

OL: Mira, yo en general no creo mucho en eso de las premoniciones. En un libro mío titulado *Oh, buenas maneras* - publicado en La Habana y ganador del Premio Casa de las Américas-se encuentran poemas que en su mayoría fueron escritos antes del golpe militar. Curiosamente, si alguien lee esos poemas sin saber los comentarios que ahora hacemos, verá en ellos la expresión de lo que podríamos llamar el alma de ese tiempo, de ese tiempo apasionado y algo caótico. Se expresa allí la mirada hacia una naturaleza degradada y hostilizada. Me refiero a la serie titulada "Habitantes", que recoge la visión de un momento crispado, de un momento de incertidumbre, congoja y hostilidad. Hay cielos estremecidos por densos nubarrones, cerros negros cubiertos por una ceniza roja. Así, y no dejándome llevar por ninguna tesis premonitoria, no puedo dejar de asumir esa atmósfera inquietante en esos trabajos previos al golpe.

ACF: El poema "Llueve en enero de 1973 en Valdivia" es un claro ejemplo de esto también.

OL: Evidentemente porque ese poema pertenece al ciclo que se llama "Habitantes". Porque son tres ciclos que se pueden discernir claramente. Uno que se llama "Serpientes", que son poemas eróticos pero donde también hay zonas de perturbación social. El ciclo de "Habitantes", que está claramente situado en una atmósfera enrarecida, una atmósfera en la cual "algo" o "alguien" ha deslizado su cola ponzoñosa. Y el tercer ciclo que se llamaría "Otros bichos", en el cual

hay también una serie de intuiciones que apuntan a una sospecha de que algo va a pasar. Pero no debemos olvidar que previo al golpe vivimos un tiempo bastante complejo. En general, yo puedo estar de acuerdo con la sospecha del lector que ve esas señales premonitorias en algunos poemas de esa época.

ACF. Conversemos sobre *Fuego de Mayo*, uno de tus últimos libros. En la segunda parte del poemario que hay un evidente rescate del espacio infantil que, desde mi punto de vista, es algo que se ve a nivel del lenguaje y también en las imágenes. ¿Se trata de un encuentro o reencuentro con un lenguaje o con un espacio para tu poesía?

OL: Una muy buena observación la tuya. En ese libro, o más bien en esa sección a la que aludes, hay, estimo, una búsqueda. Se trata de una decisión de abordar el ejercicio de mi poesía de una manera distinta, alterando los ritos y mecanismos de mi poesía anterior. Fue, claro, algo deliberado, algo que me tentaba y perseguía desde hacía tiempo, tal vez anterior a mi regreso a Chile. Sin embargo, *Fuego de Mayo* se gestó a mi vuelta del exilio, escrituralmente hablando. Todo esto tiene que ver con mi obsesión por el retorno, que nació en mí exactamente el día que salí de Chile rumbo a Lima y que persistió hasta que logré volver. Y no porque no me gustaran los lugares en los que viví. Todo lo contrario, esos países y ciudades (Lima, Bucarest, Madrid) me son espacios intensamente recordados y amados. Sólo me rebelaba la idea de habitar en ellos a partir de la violencia del exilio. Y eso está en la génesis del libro. También está, y los has dicho muy bien, el impacto del reencuentro con ese espacio nebuloso e incierto.

ACF: ¿Un espacio y tiempo idealizado?

OL: No, todo lo contario. Pues para mí ese espacio en cuestión, que se ha ido exponiendo y aclarando a lo largo de mi vida, es un espacio asaltado por una serie de traumas, de asuntos no resueltos, de zonas casi desquiciantes frente a las cuales yo siempre me había "parado en el umbral", como se dice. Quiero decirte, por ejemplo, que mi infancia no fue una infancia muy feliz ya que estuvo rodeada o cercada siempre de elementos sumamente perturbadores y críticos. No fue una infancia desgraciada pero tampoco fue una infancia feliz. Ese espacio para mí siempre había quedado en penumbras y donde mis relaciones con la naturaleza, el tiempo histórico e incluso con las personas que me

rodeaban, no habían sido lo suficientemente nítidas. Yo sentía, sin embargo, que era un espacio importante. En *Fuego de Mayo*, especialmente en la segunda parte, hay un intento de aclarar cosas o, si tu quieres, arreglar cuentas. Es una entrada expresa, rotunda, de conciente búsqueda de ese mundo de mi infancia. Una llegada más serena, más amorosa y lúdica a un mundo que, a pesar de toda la carga afectiva que pueda tener, estaba también preñado de oscuros asuntos. Con estos poemas creo que he logrado acercarme y apoderarme de ese tiempo y espacio inquietante y del tipo de relaciones que yo tenía con mi gente y con mi familia.

ACF: Eso explica el hecho que los poemas están centrados en la imagen de la madre.

OL: Es cierto. Los poemas están desarrollados en torno a figura de la madre. Pero eso también fue una decisión semi-arbitraria, necesaria en el cuadro previo que me había propuesto. La madre como figura tutelar era un modo de atenuar, humanizar, de hacer amable y amoroso ese ajuste de cuentas que se me ocurre decir.

ACF: Tal vez eso de "ajustar cuentas" no sea el término más apropiado, porque todos los poemas son hermosísimos. Y cuando uno arregla o ajusta cuentas lo hace de otra manera.

OL: Cuando yo hablo de arreglar cuentas lo digo en el sentido de aclarar situaciones de mi infancia. Por supuesto, todo esto implica un esfuerzo para que todo resultara armonioso y no demoledor.

ACF: Más que armonioso yo diría mágico, porque eso es lo que se ve a través de los ojos del niño frente a la madre y al espacio.

OL: Es cierto. El mundo de ese tiempo era mágico. Hay un mundo mágico no solamente a partir de mi evocación, de mi necesidad de aclarar todos esos momentos y espacios sino que hay un mundo mágico de verdad. Es mágico porque en mi infancia ocurrían cosas de extraordinaria resonancia. Mis abuelos eran campesinos y también el entorno familiar. Nosotros en aquel momento vivíamos en Nueva Imperial pero nuestros parientes más cercanos vivían en el campo. Recuerdo que siendo muy niño, toda la familia se reunía en mi casa y entre historias de aparecidos, demonios, serpientes malignas y sabias, mi abuela materna y una hermana se constituían en un dúo formi-

dable de donde surgía el más puro e irrecuperable folklore de esa zona. Tocaban el guitarrón y cantaban. Por otro lado, había un paisaje actuante de un modo especial y un sistema de relaciones con ese paisaje también especial. Era un paisaje activo, habitado en la cotidianeidad por lo natural y lo sobrenatural, por seres previsibles e imprevisibles, demonios, ángeles, seres amables o pérfidos. Había toda una serie de cuentos del diablo. El diablo adquiría varias significaciones, incluso la de un amable y simpático burrito, por ejemplo, que pasaba por el campo con una campanita y que en sí era una imagen casi dulce. Entonces, ellos decían que tal o cual día, mientras terminaban de recoger la cosecha, pasó por el monte el burrito con la campanita y claro, era nada menos que el diablo. Ya ves, había una serie de elementos mágicos o sobrenaturales que convivían con ellos y conmigo por haber vivido y crecido en ese mundo. En síntesis, había momentos en que había esa especie de encantamiento que, sin lugar a dudas, se encuentra en algunos de los poemas.

ACF: Ahora me gustaría que conversáramos de un poeta poco conocido para muchos y bastante conocido para otros. Personalmente estuve presente a su llegada a Valdivia en una lluviosa tarde de 1968. Venía de vuelta de uno de sus viajes. Me refiero al poeta, narrador y capitán de barco Hubert Cornelius. Pienso que tú como poeta lo conociste más.

OL: Es difícil decir que uno conoció bien a Hubert Cornelius. De hecho, y como bien recordarás, él era un personaje bastante mayor; pero no mayor solamente en cuanto a años sino en viviencias, en conocimiento del mundo. Era una especie de sabio, un marinero que había recorrido los siete mares. A pesar de sus viajes que nos deslumbraban, era un hombre que estaba más allá de las vanidades, del orgullo y de las pasiones. De alguna manera, él se dejaba transcurrir por nosotros, por Eugenio Matus, Rubén Sotoconil, por Agustín Cullel y por todos ustedes que, en ese sentido, eran menores. El conocimiento de Hubert llegó a nosotros antes de que ustedes supieran de su existencia. Él además nos rogó, y de alguna manera nos impuso, que su presencia y figura, como diría Quevedo, no fuera de dominio público. En alguna ocasión en que nos paseábamos Hubert, Eugenio y yo por la costanera en Valdivia, él percibió ciertas miradas de algunos amigos nuestros que nos estaban siguiendo, entre ellos el poeta Enrique Valdes, que a toda costa quería unirse al grupo. En general, su presencia fue avasalladora porque algunas de sus opiniones o artículos en *El Correo*

de Valdivia provocaron mucha emoción, pasión e incluso en algunos casos inquina. Fue un personaje que, definitivamente, alteró nuestras vidas. La única vez en que yo recuerdo haber percibido en él un gesto de emoción hacia mí -y recuerdo que me abrazó y casi asoman lágrimas a sus ojos- fue cuando casualmente descubrí un conjunto de poemas que él había publicado en una revista de Portugal. Yo no sabía portugués pero era tal mi admiración por todo lo que tuviera que ver con Hubert que traduje, con la ayuda de personas que sabían el idioma, cuatro o cinco poemas de ese conjunto y que posteriormente fueron publicados en el diario local. Sus poemas me fascinaron y yo los situaría en cierta atmósfera de Pessoa. Hablaba de mujeres en algunas extrañas islas del Pacífico. Tengo ese recuerdo de los poemas que, como dije, me impresionaron. Desgraciadamente, esos poemas se quedaron en Valdivia a mi salida en 1974.

ACF: Después de su llegada logré verlo algunas veces. Eso sí, yo leía con atención sus polémicos artículos en *El Correo de Valdivia*. Imagino que sabes más cosas de él, especialmente cuando tú fuiste uno de sus cercanos.

OL: Hubert recién había salido de una enfermedad que lo tuvo postrado algunos meses cuando lo conocimos. Justamente como consecuencia de esa enfermedad, que ahora no recuerdo, le habían recomendado el clima de Valdivia. Y para sorpresa nuestra, y creo que de él mismo, Hubert había nacido en Valdivia, en las cercanías de Valdivia. Según él mismo contaba, durante un largo viaje marítimo familiar su madre advirtió que los apuros del parto se estaban dejando sentir. A todo esto, estaban en las cercanías del puerto de Corral. Ahí desembarcaron y se fueron a Valdivia, según Eugenio, porque escuché en alguna ocasión que se habían quedado en Corral. Bien, allí nació Hubert ¿en Corral o en Valdivia? De cualquier modo, el certificado de nacimiento, al parecer, dice Valdivia. Con el paso de los años, el nombre de la ciudad adquirió en el Capitán dimensiones míticas aunque, según afirmaba, y sin podérselo explicar muy bien, en sus viajes evitaba pasar por la zona y siempre prefería llegar a Puerto Montt. Cuando le vino la enfermedad y el médico le habló de las características del clima y de la naturaleza, entendió que no podía eludir su destino, todo estaba marcado para llegar a Valdivia. Y entonces lo conocimos personalmente. Digo personalmente porque algunos ya lo conocíamos a través de sus extraordinarias y originales narraciones. Supimos de éstas porque Eugenio Matus había comprado en La Habana un libro de Hubert que

se titulaba *Naufragios y reportajes*. Eugenio siempre hablaba de este misterioso capitán de barco. e incluso nos había mostrado y leído sus narraciones. Yo conversé con Cornelius muchas veces pero largamente estuve una vez con él. Fue aquel día del paseo por la costanera de Valdivia junto a Eugenio.

ACF: Me gustaría ahora que conversáramos un poco sobre tu salida de Chile y tu experiencia del exilio.

OL: Supongo que la idea del exilio empezó a incubarse durante los meses que pasé en la Cárcel de Valdivia, luego del golpe. Fue un tiempo doloroso, infame y donde vi y supe lo que era la muerte. Vi el asesinato, porque no se puede llamar de otro modo, de varios de nuestros amigos y compañeros de la Escuela de Castellano de la Universidad Austral. La muerte de René Barrientos, por ejemplo, un delicado violinista y compañero de curso, la muerte de Fernando Krause. Y no solamente de ellos. Supe estando en la cárcel, por ejemplo, del asesinato de Héctor Valenzuela en Talca; el "flaco" Valenzuela que fue compañero tuyo en algunos cursos. De eso nunca estuve convencido porque me parecía tan atroz, tan increíble, y sólo vine a convencerme de la verdad cuando tuve en mis manos y ante mis ojos el Informe Rettig. Lo expresado en dicho informe coincidía con las versiones escuchadas en los días posteriores al golpe. Ahora bien, entiendo que durante mi prisión en Valdivia hubo algunos intentos por liberarme; hubo la intervención de algunas organizaciones culturales y literarias internacionales. En fin, hubo la presión necesaria como para que finalmente se me pusiera en libertad. Cuando tú y yo nos vimos en Valdivia, cuando nos despedimos, yo me iba al Perú. Claro, fue otro paso de ese exilio. Dentro de la patológica realidad de ese tiempo uno pensaba muchas cosas, yo creo que no siempre con la suficiente cordura y tranquilidad. De modo que había pensado en Perú no solamente porque era un país cercano, sino porque tenía buenos recuerdos de los amigos peruanos que conocí en 1966. En general, los motivos eran totalmente subjetivos. Pero no fue fácil llegar a Perú. Después de nuestra despedida en Valdivia me fui a Santiago, y ahí el abogado que me asesoraba -que estaba a cargo de todo lo relacionado con mi salida- descubrió que yo había sido condenado a cuarenta años de cárcel.

ACF: ¿Cuarenta años de cárcel?

OL: Exactamente, cuarenta años de cárcel. Debido a eso,

retuvieron mi cédula de identidad en el Registro Civil con la indicación de que yo debería ir personalmente a recuperarlo. Viví varias semanas con el peligro de no tener "oficialmente" una identidad, con todo lo que eso significaba en un estado militar. Mi abogado logró semi-aclarar la situación, para lo cual tuvo que viajar a Valdivia para preguntar por qué yo había sido condenado a cuarenta años de cárcel. Ahí descubrió que había un dirigente campesino llamado Luis Lara y al cual se le atribuían las barbaridades más espeluznantes. Según los militares, este Luis Lara había asaltado un retén de carabineros y atentado contra un sin fin de cosas. Como yo me llamo Luis Omar Lara, y debido al despelote y la confusión que había en las autoridades del nuevo gobierno, no encontraron mejor solución que atribuirme todo el *curriculum* de ese dirigente campesino. De ahí entonces la condena a cuarenta años. Gracias a las gestiones de mi abogado logré salir hacia el Perú, donde permanecí seis o siete meses.

ACF: Esa historia de Luis Lara no la conocía.

OL: Pero la historia de Luis Lara no termina ahí. Constantemente me preguntaba y preguntaba por él a mis amigos y conocidos que habían estado presos esos meses. Me preguntaba qué había sido de él. Muchos años después, ya viviendo en España, un amigo de Valdivia que había estado varios años preso me contó que había conocido a Luis Lara, que habían estado juntos en la cárcel. Adivinando lo que yo quería saber, R.S.M. me dijo que estaba vivo pero que lo había pasado muy mal. Me contó que cada vez que lo iban a torturar le decían "Ya po' huevón, escríbete unos versitos ahora".

Pues bien, en Lima me encontré con la tremenda solidaridad de los amigos peruanos. No solamente conmigo, claro está, sino con todos los chilenos que llegamos a raíz del golpe y la persecución. Entre las muchas experiencias, tuve la oportunidad de conocer a Juan Carlos Mariátegui, hijo -ni más ni menos- de José Carlos Mariátegui, el gran ensayista peruano. Fue él, Juan Carlos, el que publicó ese libro *Serpientes* con grabados de Juan León. Después de algunos meses en Lima yo partí a Bucarest, a Rumania.

ACF: ¿Cómo influyó en tu poesía esta experiencia?

OL: Difícilmente se pensaba en lo que pasaba con la poesía de uno en esos momentos. Eran tiempos de mucha confusión y dolor. Para mí el exilio fue un acontecimiento brutal, dolorosamente desconcertante

e incomprensible desde la esencia misma. Siempre viví en esa especie de modorra o sorpresa, no podía concebir estar en un espacio en el que yo no había decidido estar. Recordarás que nuestra vida en Chile, en Valdivia, era algo muy parecido a una vida de plenitud, de esperanza, en el sentido de que vivíamos en las lindes de la utopía, en el reto por tiempos mejores, casi en la ensoñación. Eramos estudiantes, poetas, profesores y escritores que incluso viviendo con ciertas dificultades económicas se imponía en nosotros la visión de un futuro abierto, sin límites. Esa era la maravilla que yo recordaba de Valdivia, de Chile. De manera que la poesía, aparentemente, perdía toda ostentación transformadora de lo que era mi vida en ese momento. Porque el exilio era una especie de masa informe, descolorida e inmanejable. Yo recuerdo que en el entorno mío había chilenos que tenían sus maletas cerradas, tal como cuando habían llegado, y no compraban absolutamente nada porque en cualquier momento pensaban que podían regresar a Chile. En lo personal, considero que con mi llegada a Bucarest comienza lo que yo llamo mi exilio real, y ahí si que hay una respuesta que tiene que ver con la poesía. Sin encargarle a la poesía demasiadas responsabilidades en las cosas de uno, creo que podría decir sin titubear que la poesía me salvó.

ACF: ¿Cómo sucedió esto?

OL: Me salvó porque cuando recién tuve la diafanidad de mi situación de exiliado, cuando me vi obligado a instalarme en la universidad, por ejemplo, para estudiar literatura y lengua rumana, comencé a escribir un poema que se llamó "Las horas del lobo". En este poema, bastante extenso y extraño por lo demás, yo hago una especie de historia diaria de mi experiencia del mundo extraño en que vivía interiormente. Fue una escritura terapéutica, donde yo regresaba y comentaba los versos precedentes, en realidad era una reflexión sobre mi vida total, sobre ese período intolerablemente extraño. Eso me sirvió para ir afinando y esclareciendo mi relación con ese mundo nuevo que empezaba a conocer. Ahora bien, el poema en su estado de experimento lo deseché. Sólo queda algo así como el esquema del poema, un marco general que aparece con el mismo título, "Las horas del lobo", en mi libro *Vida probable*. Se trata de un esbozo mínimo que sirve de homenaje a ese momento, a ese tiempo y sobre todo a ese modo mío de no sucumbir.

ACF: Después de esta explicación, llama la atención el título

"Las horas del lobo".

OL: Bueno, tiene una reminiscencia bergmaniana evidente. La hora del lobo es el momento de la noche donde surgen y lo urgen a uno una serie de fantasmas, de aprehensiones, de preguntas, de dudas. Es el momento justo en que uno decide qué es o qué no es.

ACF: Me llama la atención que en los poemas "Pájaros" y "Los días del poeta", que fueron escritos en el exilio, se muestra un registro de lenguaje que no se ve en tus últimos poemas. ¿Podrías referirte a esto?

OL: Tal vez aludes a lo que podríamos llamar un lenguaje más abierto, en contraposición al lenguaje de *Los buenos días*, por ejemplo, que se manifiesta más concentrado, más implosivo. "Los días del poeta", que comentamos antes de esta conversación, fue un poema que nació como un homenje a Neruda y que fue escrito a propósito de su muerte. Pienso que se trata de un poema pretencioso y creo que no cumplí con mi expectativa. ¿Por qué pretencioso? Pues yo quería hacer un poema de homenaje y a la vez de situaciones porque quería mostrar, a partir de la imagen de Neruda, lo que había sido y lo que era Chile: "En los días de su vida/ hubo acontecimientos tristes/ y amables". En fin, había un país vertebrado en la armonía de una vida normal. Y es lo que yo quise oponer: la opresiva situación postgolpe y la otra vida más vitalizada que nosotros vivimos hasta 1973. Por eso digo que tal vez tú te refieres a ese modo de enfrentar el tema que yo lo llamaría ahora como un poema abierto. Esto porque hay una exposición de hechos más clara frente a la concentración que se encuentra, como ya lo dije, en *Los buenos días*.

ACF: Volviendo al grupo que formaste, ¿tuvo contacto Trilce con el resto de lo que se podría llamar la poesía latinoamericana en la década de 1960?

OL: Desde luego que hubo contactos, aunque éstos eran espontáneos y propiciados por ese momentos histórico. No hay que olvidar que fue un tiempo de revistas emblemáticas de poesía en el continente. Desde México nos llegaban *El corno emplumado* y *El pez y la serpiente*, de Venezuela el *El techo de la ballena*, de Argentina *El lagrimal trifulca* y *El escarabajo de oro*, y del Perú la hermosa revista *Piélago* . De ese tiempo yo recuerdo una correspondencia regular, por lo menos de

envíos de trabajos, con los poetas argentinos, que siempre me han parecido rigurosos y respetuosos de la correspondencia. Ahora me doy cuenta, se trataba de una relación llena de significado. De hecho, hay poetas -en ese tiempo muy jóvenes- que reconocen este fenómeno. Clemente Riedemann, por ejemplo, ha declarado reiteradamente y con mucha altura de miras, que sin el Grupo Trilce él hubiese nacido literariamente en un espacio menos estimulante y más huérfano del conocimiento de la poesía que se hacía más allá de nuestras fronteras. Y yo creo que no puede ser de otra manera porque, se quiera o no, Trilce dio eso.

ACF: Hablando de la revista *Trilce*, tengo entendido que también se publicaron en ella traducciones de poetas europeos.

OL: Tienes razón, en *Trilce* aparecieron varias traducciones. Incluso te puedo decir que Braulio Arenas tradujo especialmente para *Trilce* el poema "Zona" de Apollinaire, que apareció en el Número 14 de 1969. También publicamos varias traducciones de Nicanor Parra sobre poetas rusos. Una serie de poetas alemanes fueron dados a conocer gracias a las traducciones realizadas por Martita Wöerner y Walter Hoefler. Toda esta actividad, como fácilmente se puede comprobar, funda una presencia literaria innegable no sólo en Valdivia sino en el ámbito de la poesía chilena de la época.

ACF: Al hablar de la poesía de los años de 1960 siempre se la vincula a las universidades, situación que pone a la poesía posterior en una especie de orfandad. ¿Se trató de una poesía universitaria, oficialista?

OL: De ninguna manera. Yo creo que no se puede hablar de una poesía universitaria, porque dirimir o definir lo que eso significa sería un trabajo inútil. Lo que ocurría, pienso yo, es que casualmente los poetas que formábamos parte de los grupos teníamos una vinculación con la universidad. Hay que tener presente que la universidad en ese tiempo tenía además el carácter de universidad solidaria. Así, esta posición le permitía aceptar los proyectos creadores y las buenas intenciones de hacer cosas sin imponer condiciones. No se puede decir, por tanto, que los poetas de Trilce o Arúspice éramos poetas académicos o universitarios. Ahora bien, la idea de la poesía funcionando en las cercanías de la universidad tiene un rango casual desde el punto de vista de la creación. Pienso que esto que se dio en los grupos poéticos

de la época no debe entenderse como una dependencia u oficialidad puesto que, en el caso nuestro en Valdivia, se trataba más que nada de colaboraciones concretas, como el uso de la imprenta o el teatro universitario.

ACF: Dentro de unos días se llevará a efecto en Santiago la presentación de tu último libro, *Vida probable*. ¿Podrías decirme qué recoges, qué recopilas y cuál fue la intención de esta antología?

OL: Esta es mi tercera antología personal. Hubo una primera bilingüe (rumano/español) en Bucarest en 1978, que se llamó *El viajero imperfecto*. En ella recogí todo lo que me parecía más significativo, porque se trataba de presentar -ante mis amigos rumanos, que acogieron con mucho interés mi permanecia en ese país- lo que podríamos llamar mis cartas credenciales como poeta en ese país tan tremendamente poético. Hubo una segunda, *Memoria*, ya en Chile en 1987. El objetivo era más o menos el mismo: representarme en mi país. Pero realmente no tuvo la misma respuesta. Digo esto porque cuando me presenté con mi libro en Rumania, el público, la crítica y los amigos me saludaron y me dieron un fuerte apretón de manos. En Chile, *Memoria* pasó prácticamente inadvertida, fue una mano tendida hacia la nada, una mano solidaria que no encontró la mano solidaria. Es cierto, eran momentos difíciles y complicados todavía. Había además una rara visión de lo que éramos nosotros como generación o promoción de los años de 1960. Recordarás que de algún extraño modo, algunos escritores y algunos críticos asumieron de alguna manera el discurso de la dictadura. La idea general era que lo que había antes no tenía validez y, por lo menos en poesía, ocurrió un fenómeno determinado por el discurso autoritario. Según éste, mi generación prácticamente no existió, había desaparecido misteriosamente del mapa chileno. Y no sólo desaparecimos nosotros sino poetas anteriores ya reconocidos internacionalmente. Se trataba del nacimiento de un nuevo Chile. Eran los poetas adánicos, Chile entero era un país adánico, toda esa tontería. En síntesis, nuestra reinserción en el panorama de la convivencia no fue nada fácil. *Vida probable*, esta antología personal, era un proyecto que tenía postergado desde mucho tiempo debido al desencanto por todo lo dicho anteriormente y, debo reconocerlo, porque soy perezoso en la escritura y parco en las publicaciones. A veces me doy cuenta que he escrito e incluso publicado poemas apresurados, entonces vuelvo a ellos, modifico, corrijo, reescribo. Por lo tanto, no hay que sorprenderse de que en *Vida probable* se encuentren algunos poemas ya vistos en otra

parte.

ACF: Pasemos entonces a tus proyectos poéticos.

OL: Publicar *Vida probable* significó, entre otras cosas, liberarme de la carga de una poesía que no acababa de mostrar para ocuparme, de una vez por todas, de un libro que me ha penado durante varios años. Se trata de *Voces de Portocaliu*. He estado anunciando y anunciándome este libro por lo menos diez años de modo que ya parece ser un mito personal, una de esas cosas que en determinado momento no sabes si existe o no. Pero en rigor, yo creo que definitivamente existe y de hecho un pequeño librito de título *Cuaderno de Soyda*, publicado en 1991, es parte de ese libro, de ese mito si tú quieres. *Voces de Portocaliu* es un proyecto distinto a otros que he tenido. Por ejemplo, este libro nace ya con un título y con una idea bastante nítida acerca de lo que yo quiero hacer con él, nace incluso con una historia, una geografía, personajes, historias, etc. Es, en pocas palabras, una especie de mapa personal de mi exilio, de los lugares en los cuales yo he permanecido, he visitado o los lugares que quisiera visitar. Portocaliu es, de algún modo, mi ciudad idealizada; es un conjunto de espacios, de tiempos, de historias, de figuras humanas que se concentran ahí en un lugar poético llamado Portocaliu. A veces cuando pienso en este libro, cuando pienso en la idea del libro mismo, llego a la conclusión de que es una especie de pretexto para explicarme algunas cosas, para vivir una especie de situación con las soluciones que me permito darme a mí mismo. Es algo complicado de explicar pero se relaciona también con Chile, con situaciones bastante perturbadoras. Yo en algún momento te decía que luché mucho para regresar a nuestro país. Pues bien, cuando logré regresar en 1984 me encontré con un Chile totalmente desconocido y de algún modo sentí que seguía viviendo un exilio. Tal vez esto sea demasiado pueril pero en ese momento adquirió matices casi dramáticos. Por ejemplo, ciertas formas de relación establecidas en aquel Chile -tal vez magnificado por pertenecer al espacio de la memoria- se habían perdido a mi llegada, y creo que no es una cosa subjetiva. Pienso que si alguna herida casi insanable nos legó la dictadura, es esta especie de degradación de las formas humanas de tratamiento y comunicación. Definitivamente hay una herida en el alma de los chilenos, herida que persiste y persistirá por lo menos para nuestra generación, que es la que está a caballo en dos momentos de la historia: el anterior y el posterior al golpe militar. Y ya que hablamos de proyectos, ha surgido recientemente otro que se llamaría *La nueva*

frontera y cuya idea nació mientras trabajaba en *Fuego de Mayo*, especialmente la segunda parte. Se trata de un título que se hace cada vez más revelador para mí, más complejo y estimulante.

ACF: Hay rumores, confirmados y no confirmados, de que tu nombre en un futuro cercano sería postulado al Premio Nacional de Literatura. Si esto se transforma en una realidad, pienso que sería una gran reconocimiento a tu obra, a la poesía de los años de 1960 y al Grupo Trilce. ¿Algún comentario?

OL: Sin duda que se trata de un dulce rumor y me conmueve que lo menciones. Pero, por ahora, los dados están lanzados y en ese juego tal vez algún día uno de esos insinúe efectivamente mi nombre. Sé que un artículo publicado alguna vez consignaba mi nombre entre otros de mi generación. Pero creo que se trataba justamente de eso: establecer que la generación de los sesenta, la promoción de Trilce, la generación diezmada o de la diáspora, también tiene "un pito que tocar", para decirlo antipoéticamente.

—Arturo Flores
Texas Christian University

Nota

[1] Esta entrevista, que forma parte de un proyecto más extenso, fue posible gracias a una beca de investigación otorgada por Texas Christian University. Agradezco a la Oficina de Investigación y Proyectos y a los que en en ella laboran.

TORRECILLA, JESÚS. *Guía de Los Angeles*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.

Es una novela tradicional, pero muy moderna en su estructura y sumamente atractiva y polémica en sus intenciones. El tema es doble; por una parte, en letra cursiva, tenemos la narración objetiva y física de cómo es (o era) la ciudad de Los Angeles a finales de los años 80 del siglo pasado; por la otra, ahora en letra redonda, una historia con todo un grupo de típicos retratos y tópicos de la gente de Los Angeles en esos mismos años. En el fondo impera un tema, la fuerza que ejerce la mujer americana (la gringa) en el orden social de la vida en California. Esto está visto y narrado, a la distancia y con sano humor, por un extranjero. La novela es actual por este comentario feminista, pero su lector no va a ser la mujer, en general –acotamos-, porque no participa de esa unión, de ese ombligo, ni de ese singular lenguaje con que la escritura de mujer se organiza hoy; esta novela va en contra de ese lenguaje y va en contra de la sociedad singular y egoísta de la mujer activa de hoy. Pues lo que salva la novela de Torrecilla es que es universal por lo bien construida que está, por la calidad del viejo lenguaje de la buena escritura masculina y porque el tema siempre interesará a la mitad de la humanidad; bueno, un poco menos de la mitad.

El planteamiento es muy gracioso pero, en el fondo, busca la solución de toda escritura, esto es, algo difícil de obtener, el truco de la búsqueda del lectores y de la necesidad de algo más, de un editor. Viejo truco el del editor dentro de la novela; en la literatura castellana desde Cervantes, el mejor ejemplo y también manipulado en el prólogo. La única diferencia ahora es que el editor, un supuesto magnate de la multinacional "Friendly Planet", de judaico nombre Schwartz, pretende que el autor, oriundo de un remoto pueblo español, casi no localizable en especializado mapa de la zona (Villar del Pedroso, pequeñísima localidad extremeña de largo y complicado deletreo), escriba sobre la "ciudad del futuro" **Los Angeles,** como en su día, otro extranjero más o menos septentrional, tendría que presentar París y sus costumbres a los persas. Este personaje apócrifo de Schwartz está a punto de crear el espejo del doble mensaje. Esto parece un imposible porque este tipo de escritura no es para "americanos" (Estados Unidos), sino que va dirigida a los demás países de la tierra. De aquí nace la capacidad crítica del texto de Torrecilla (el espejismo de la maldita escritura de encargo). Pero vayamos al caso; las famosas *Cartas persianas* de Montesquieu (1721) no hablaban muy bien de la nueva mujer de moda en el mundo,

de la parisína de principios del siglo XVIII. Y lo dice y lo viene a estudiar claramente el viajero Usbek, hombre cultísimo, que sabe muy bien que lo que hay que cuidar de las culturas es a sus feminas, porque de este supremo deber dependen tantos otros como son la educación de la prole, el culto a la tradición, la conservación de las costumbres , el respeto a las leyes de nuestros padres y el orden de la familia; por tanto la libertad de las mujeres y el proceso de sus cambios pueden ser fatales para el desarrollo de sus países y las señas de identidad de sus culturas. Al ver Usbek la libertad de la mujer francesa y que sus hombres no las cuidan ni miman, ni ponen puertas al campo a sus intereses y caprichos, entra éste en un proceso de celo y "shock" cultural que provoca multitud de cartas y avisos para que su gente y pueblo no imiten esta manera de vivir. Pero al final vence la "imitación" en el mismo Usbek. En esto la novela de Torrecilla entra dentro de un marco tradicional de corte costumbrista, ilustrado y crítico, o de otra manera, un escrito producto de un racionalismo propio del clasicismo. Si en los ilustrados había sátira y humor en este tipo de tratados de gusto clásico y costumbrista a lo Montesquieu, también lo hay en el perspectivismo de esta *Guía de Los Angeles*. Pero todo surge de los tópicos del "papel" de la mujer "angelina" (*parte por el todo* de la mujer americana, mejor "gringa", de finales del siglo XX y principios del XXI), y de los tópicos que ha llegado a formar este tipo de ciudad, Los Angeles, tan paradigma y modelo de lo tenido por "americano", de lo que se puede entender, a través de un extranjero, por una folclórica USA.

Por esto la estructura de la novela plantea dos tipos de "testimonios"; el testimonio físico, el de la ciudad con todos sus aparejos (carreteras, calles, bares, restaurantes, edificios e historia, etc.), que es el "solo objetivo" que "esta guía se propone: facilitarle su visita a Los Angeles", y que está escrito con soltura y una lengua narrativa, ejemplar y objetiva, directamente montada sobre el objetivo de la observación. En el testimonio anímico, la otra parte de la novela, la observación no es directa sino inversa a lo visto y vivido; los personajes viven dentro de la "ciudad del futuro" (Los Angeles) como en el París de 1720; aquí y ahora los hombres no cuidan a sus mujeres, ni éstas necesitan de sus cuidados; no hay que mantener ni vigilar las tradiciones; en California los papeles de hombres y mujeres han cambiado porque todo está sujeto a una especial "democracia" y a un tipo de libertad linguísticamente manipulada por siquiatras, abogados, administradores e intermediarios de todo tipo que generan las leyes y normas de la comunicación y del comportamiento exclusivo de la mujer (en Montesquieu todos estos oficios los realizaban *eunucos*, los encargados de "calmar" -?- todo tipo

de pasiones y calenturas femeninas). Mientras el comportamiento del hombre y sus necesidades de comunicación van por otro camino, estos practican otras reglas de juego y no pueden cambiarlas cuando quieran; sin embargo, en cualquier momento y sin previo aviso, sí son transformables si el lenguaje femenino lo desea. La felicidad de la mujer no se cifra en la relación y balance sentimental con su pareja sino en la satisfacción que le produzcan estas mutaciones y el olor a protección e independencia que le generen las instituciones en torno. Por lo general no existe la sensación directa de felicidad entre el hombre y la mujer; se necesita un intermediario o un confidente; al principio de la relación, un amigo o familiar; después, un montaje "legal" popular y de alguna tradición, algo de tipo hechicero-paráclito (ya sea religioso o de otro tipo terapeútico) para que sirva de marco y apoyo, de ayuda mental. El ejercicio voluntario de las virtudes ha desaparecido de esta manera, y el contenido moral se ha supeditado al parapeto social, hechicero e incontrolable de la costumbre tenida por "legal".

Claro está que esto nada tiene que ver con la otra cara de la moneda de la vida y de ciertas costumbres puntales de Norteamérica (la parte de USA); me refiero a su gran actitud laboral, al grandioso frente oficial de trabajo, a la competencia y producción industriales o a su conocida especialización y ambición científica, con todo un programa de conciencia de superpotencia y de "líder" que se ha impuesto en el mundo entero (desde el complejo del "marín" a la conciencia de "manager"). El oeste geográfico, la llamada tierra de "fornos" ha jugado últimamente, en este tópico de la imitación y propaganda de costumbres, un papel más importante que, por ejemplo, New York, la gran urbe política y verdaderamente la única ciudad internacional de USA; pero este cosmopolitismo no reune el "carácter" y la intimidad que ha llegado a ofrecer Los Angeles, ciudad sin identidad alguna hace 35 años nada más. Pues, dos procesos físicos y arquitectónicos totalmente diversos y con opuesto proyecto instrumental. New York tiende al separatismo (con la bella isla de Manhatan, de gusto europeo) y Los Angeles sigue un proceso lento de unificacion y de cierta armonía en su propia variedad y en su conflictivo tipologismo. En New York no existe el gusto típico de la competencia y de la propaganda de tipo provinciano a lo "gringo"; el negocio agresivo de todo invento "barato" lo hacen fronterizos; los precios de las cosas cambian demasiado en 15 millas de distancia, y la diferencia cultural que separa al refinado del pueblerino es mayor que en ninguna otra parte del país o del mundo. Manhatan no compite con nadie, es única; pero grandes extensiones de los alrededores son como bancales de habas, muy provincianos y

no gustan ni entienden del turismo ambiental; la llamada "gran manzana" no está toda sana.

La nueva manera de hacer literatura en el siglo XVIII era la "carta", un escrito corto que se prestaba a la crítica, a la comunicación rápida y al ensayo ideológico con el lector; por esto las "cartas" de Montesquieu, Feijoo o Cadalso dialogan. Sustitúyense en la presente novela de Torrecilla las *cartas* por pequeños capítulos con diálogos en donde, a través de varios temas, se pone en función el escritor y se experimenta el mundo crítico del lector. La temática general será la más tópica que una sociedad puede ofrecer, lo más obvio y corriente, lo más llamativo para otras sociedades; pero el distanciamiento literario de culturas, el contraste social, proviene del viejo planteamiento "nacionalista" del siglo XVIII, de la nueva sociedad viajera y cosmopolita que inventó el neoclasicismo europeo. En esta novela sobre Los Angeles estarán presentes casi todos los motivos que el autor cree más insultantes y evidentes de la vida norteamericana; empieza con el concepto de "cambio". En Estados Unidos todo cambia aunque esté bien y funcione la cosa inventada; a las mujeres les extraña que un matrimonio dure más de 8 años, y tienen que *cambiarlo* "por si acaso" o porque no saben si algo anda mal, aunque ellas no lo noten anticuado; es extraño este "mosqueo" y automaravillarse de su propia inseguridad; por lo general, este "acto de poder" se produce en el aire, pero como pirueta bien establecida en una sociedad de protección "legal" (?); claro está, no importan los hijos porque de "otra" manera "sufrirían" más, ni caiga quien caiga; se trata, únicamente, de alimentar la zona de cultura que envuelve el "necesario" concepto de "cambio" gringo, parte del caldo de cultivo del capricho consumista, y que, parece, solamente respetan y comprenden abogados y siquiatras, el equipo más fino que Usbek ha podido dejar en su tierra a cargo de tan especial trabajo de comunicación. Las verdaderas consecuencias no afectan mucho a la mujer en la mayor parte de casos; sobre todo al principio de la disolución cuando la incomodidad es más severa para el hombre.

Otro tópico es lo "casual", lo acontecido por acción de la varia naturaleza, justamente no renacentista a la italiana, sino por el orden mágico de acontecer tal o cual hecho en un país grande, ordenado y de sabias leyes de necesaria apertura y libertad; de esta "casualidad" espérese cualquier cosa del vecino, de su propio suegro, -o viejo novio, amante, etc.; la vida en norteamerica no acaba después de cada decisión, se tenga la edad que se tenga; siempre hay que tener el cepillo de dientes preparado para hacer frente a tal "cambio" o a cual "orden del acaso". Así podemos enumerar otros temas de la novela, el negocio del divorcio,

las confidencias de los amigos, la "love conection" de los 45 años (la crisis de la "mediana edad" es más moderna y freudiana que el postulado dantesco del "camino vital"...), el lenguaje "divorcy" de reuniones feministas en escuelas y consultorios, el cambio de nombres, religiones y parejas, la "superacion" de la virginidad, la tensión de los celos y el camino (no a la felicidad) a la infidelidad. Todo, todo, tocado de necesario y de evolutivo, en busca de un nuevo retorno a la juventud, a la acción que acabará, pronto o un poco más tarde en apoyo clínico o en la frecuencia asidua al megaparto de Disneylandia. El conjunto de desatinos ha regresado al paciente a participar de la "realidad" y a alejarse de aquella "falsa felicidad" que prometía estabilidad y aguante. Así se nos presenta el capítulo de Alex, Nina y Will, típicos americanos que no comprenden la lucha, la competencia íntima, la repetición que envuelve a la vida de las parejas; la sensación de "cansancio" y de "fatal rutina" destruye el paisaje de la convivencia y abre el triste capítulo de la soledad, del aislamiento en un país geográfico sin casi límites.

Los temas y asuntos de relleno son de tono más variado y epidérmicos; me refiero, por una parte, a las no tan sanas fiestas de disfraces (recuerdos del sano infantilismo de Halloween), con el truco de "cambios" que todo ello supone, transformaciones no ovidianas por cierto, sino copia del peor Woody Allen y del mal gusto de la industria de Hollywood, fatales fiestas llenas de "amor y compasión" (pág 108); y los "famosos" *parties USA* cargados de lejanía e incomprensión (no quiero mencionar la participación de otras "químicas") y repletos de "contagio de estilo", falta de originalidad. En la otra parte no pueden faltar los tópicos del sexo (mejor, "abusos sexuales" con todo tipo de coletillas que el lector desee), la sicología y los siquiatras de Santa Monica (la zona más vulnerable y más pingüe de la vida gringa; el encanto del sexo casual con el director espiritual, etc.) y las vidas de los emigrantes (tema que cada día abre un texto menos halagüeño y más confuso). La *Guía de los Angeles* de Torrecilla, de una u otra manera, muchos la hemos pensado (aunque no con tanto detalle y humor), pero nunca la hemos fijado en escritura como su autor, con gracia y arte literarios. La novela es muy optimista y presenta todo el atractivo que tiene la inmensa urbe, todo el futuro físico y químico de sus circunstancias y valores, conjunto activo para propios y extraños, para lectores turistas y para mentes con emoción y calentura. A Montesqieu le hubiera gustado Los Angeles como materia novelesca y digna de grata comparación y perspectivismo. Torrecilla, "por el mismo precio", ofrece un "collage" bien montado de lo que el lector animoso puede usar y consumir como literatura actual, con ganas y frivolidad del acto

y necesidad de leer, con disfraces de «suspense» y novela negra, sin acudir a la violencia y al mal gusto de lo tenido, hoy, por literatura fácil. El recuerdo de tener que hacer el "Income Tax", los impermeables azules oscuros en zonas donde no llueve, las cloacas y oscuridades cerca del mar, etc., nos llevan a la magia de Orson Welles o al "comic" refinado, a la narrativa cinematográfica y a los grades anuncios de Marlboro en las autopistas, en donde un coche con cuatro latinos y solamente un faro de luz al frente se adentra en lo inhóspito de la plena noche angelina. Interesante el diálogo y la mezcla de dos (varias...) culturas y nombres; de Dawn y Bob a Carlos y Rodrigo, etc.; lo cervantino de Carlos "el Grande" y lo insulso de Rodrigo (luego Rod) Bobadilla, en donde las "caras pegan con los nombres"; todo bien hecho y observado, hasta las virtudes del "Ketchup" de tomate, o el piano de Nonstrom de la novela *Tornados* del mismo autor.

Esta es la síntesis de la "América, América" vista por los extranjeros, montaje parecido al que los turistas que viajan a España pueden tener sobre lo gitano o flamenco "español", sobre la propaganda sureña o sobre las delicias de nuestras tortillas (no de gusto universal, si están mal hechas). La *Guía* de Torrecilla, pues, responde a la vida exterior y social del gringo, no a sus entretelas y profundidades que son múltiples como pasa con todo país grande y complejo; no esperemos, así, encontrar en la *Guía* personajes enteros, a lo Galdós, que forman la historia de su vida o tipos que construyen los valores constantes que los hacen ser y actuar. Torrecilla dibuja la anécdota y su perspectiva, de la misma manera que los turistas que se refieren a España nada saben de sus viejos problemas y ocultas manifestaciones; las calladuras y las heridas históricas siguen siendo casi siempre impenetrables, y nunca son de fácil y atractiva lectura. No es corriente notar en USA la fuente del antiguo bandidaje, la marca de Al Capone o el terrorismo de turno, todo tan puramente gringo como el Stock Market de Wall Street o el Empire Building y las películas "Western", el dedicado oportunismo de sus ciudadanos y las falsas noticias de empleados morales a sueldo de las agencias FBI o CIA. Aparte, hay millones de familias que no saben en dónde viven o han nacido, que solamente quieren vivir.

Aunque todo lector es preceptista de alguna manera y dependiente de su propia experiencia, la norma que Torrecilla propone es y parece clásica, si pensamos en el arte de consumo, lo que, a la distancia en tiempo, lugar y género, entendemos, de otra manera, por literatura digestiva o teatro, "comedia lopesca"; en la pág. 164 se nos dice que los lectores no "quieren los temas tradicionales" (que a todos

preocupan): el amor, el sufrimiento, la felicidad, etc. La fórmula de Torrecilla es la de "salir a la calle", la de escribir a cuerpo descubierto "para la gente sencilla"; no es justamente la posición cervantina, de mucho más riesgo y ambición, de guiño más complicado y oculto.

La novela que envuelve la *Guía* es muy sincera, un sencillo y ameno "boudeville" costumbrista, de sana y graciosa lectura, recomendable a todos los espíritus críticos de fina correspondencia cultural, en donde lo que más cuenta es la sorpresa inmediata del buen obrar de la lengua, el guiño de uno u otro dato sublevante; pero lo mejor, lo que hace avanzar y consumir la lectura, es la agilidad narrativa, el delicado trazo del buen castellano que ofrece, la observación de los detalles difíciles y la habilidad del diálogo mantenido. En fin, no debemos buscar en la novela de Jesús el género histórico, ni el testimonio real; la imaginación y los ideales no se enfrentan al lector, sino a la forma mental de la lectura.

No podemos olvidar el tono "feminista" que ofrece y cifra el texto de la pág. 190:

"*Fuck you*, ¿por qué tienes que burlarte de todo lo que digo? Estoy harta de tus dobles sentidos y de tus ironías, estoy harta de que me pongas en ridículo todo el tiempo". Esta queja de Dawn es el "leivmotiv" de la escritura y de la filosofía del texto novelesco; esto apoya que se pueda admitir como novela la disposición de todo tipo de lenguaje o el concepto de "tontería interesante" (pág. 202), de tal manera que se le permita a la "tontería" de tal o cual personaje el que *sepa hacer* "feliz a la mujer americana" (la gringa de la pág. 203) o creer que "la mujer americana... es más antigua que el hombre". El espejismo de la novela y el juego de espejos de que dispone el autor para "fijar" observaciones y perspectivas es una de sus mejores armas con la del humor, conjunto habilidoso que, en algo, nos recuerda el desenfado y desafío de descarga de la época Almodóvar, al final de los 80.

—Enrique Rodríguez Cepeda
University of California, Los Angeles

CONTRIBUTORS

JOSÉ PASCUAL BUXÓ is a research scholar at UNAM, a member of the Mexican Academy of Language, and a renowned specialist in colonial Hispanic American literature. He has been a professor at several universities–including UCLA-in Mexico, Canada, the United States, Italy and France. He has written several books about Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Ungaretti, and César Vallejo... His poetry was published in a volume titled *Lugar del tiempo*, by UNAM, in 1974.

CAROLINA DEPETRIS is a Licentiate in Modern Letters from the Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), a Master in Liberal Arts from the Universidad de Navarra (Spain) and a Ph.D. candidate at the Department of Spanish and Latin American Literature at the Universidad Autónoma de Madrid (Spain). Her research is focused on the poetic and aesthetic tradition in the Argentine poet Alejandra Pizarnik. Her publications are centered on the aesthetic and the historical considerations of Literature, specially in Argentine and European ones. Her most recent articles are "La experiencia sublime del abismo: 'Las fuerzas extrañas' de Leopoldo Lugones" (*Rilce*), "Entre la belleza y la atrocidad. El dilema de Thomas De Quincey" (*Quimera*), "Estética del horror: la sublimidad en dos relatos de Edgar Allan Poe y Leopoldo Lugones" (*Revista Chilena de Literatura*), "Las formas de sujeto lírico en dos poetas mujeres: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik" (Ediciones Universidad de Salamanca). She is the author of *El conflicto entre lo clásico y lo grotesco en* Bomarzo *de Manuel Mujica Láinez* (Pamplona: EUNSA, 2000).

KENT DICKSON is currently finishing his Ph.D. dissertation on the Peruvian surrealist poet César Moro and the Mexican poet, playwright and critic Xavier Villaurrutia at UCLA. He received his MA from UCLA in 1997.

ARTURO C. FLORES conducted undergraduate work at University Austral in Chile and graduate work in the United States, receiving the Ph.D. in 1986 from the University of Arizona. He has published extensively in the fields of Chicano, Chilean, and Latin American

literature. Currently he is preparing manuscripts on Chilean writers of the 90's. He is an Associate Professor of Spanish at Texas Christian University in Fort Worth.

OSCAR GONZÁLEZ received a B.A. in Literature from the Universidad Central de Venezuela, and a B.A. in Mass Media Communications from the Wester State College in Colorado. He is currenty in the graduate program of the University of California, Irvine. His research interests include Buñuel and the surrealists, and the relationship between cinema and theater in Venezuela during the 70's.

ALVARO KAEMPFER (B.A.: Universidad Austral, Chile. M.A.: Universidad de Santiago, Chile. Ph.D.: Washington University in St. Louis, MO) is an Assistant Professor of Spanish and Latin American Studies at the University of Richmond, VA (USA). His main area of research is the Nineteenth Century Latin America, focusing on the textual transition from Late Colonialism to Modernity. He has also published a few articles dealing with the relationship between crises and writing in contemporary Latin American literature. He is currently working on Peruvian, Chilean, Argentinean, and Brazilian historical documents from the national independence processes as political fictions.

SANDRA KINGERY, assistant professor of Spanish at Lycoming College, Williamsport PA., got her M.A. and Ph.D. in Spanish from the University of Wisconsin-Madison. Her research focuses primarily on feminism and contemporary Spanish women writers. Her article "Monster Mothers: Ana María Moix's *Julia*" is forthcoming in a Greenwood Press anthology, *Women and Creativity*. Her translation of Moix's *Julia* is forthcoming from University of Nebraska Press.

CLICIE ROSANA NUNES ADAO received her B.A. in Portuguese and French in 1987, and his M.A. in Semiology in 1992, both from the Universidade Federal do Rio de Janeiro. She got her Ph.D. in Latin American Literature from the Universidad de Concepción, Chile. She has published articles on Brazilian Modernism, and on Hispanic American and Brazilian colonial literature. Her doctoral dissertation was awarded a national fellowship of three years in Chile. She has taught Portuguese language and Latin American literature both in

Brazil and Chile. She has resided in Chile since 1993.

ENRIQUE RODRÍGUEZ CEPEDA is a Professor at the Department of Spanish and Portuguese, UCLA. He teaches literature of the 17th and 18th centuries. He has published studies on Calderón, Vélez de Guevara and Lope de Vega; his major interest is Cervantes. He also works on the prose of the 18th century and he has published an edition of *Fray Gerundio de Campazas*, by Padre Isla.

NATALY TCHEREPASHENETS-DRUKER is a Doctoral Candidate at UCLA specializing in Latin American Literature. She is currently writing her dissertation on place and displacement in the narrative worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar. She earned her B.A .and M.A. from the Hebrew University of Jerusalem.